

في الجاحظية روح شفاقة وطموح مشروع



بقلم: رئيس التحرير
أ.د. علي ملاح

التيبين.. وصرح الجاحظية:

يأتي هذا العدد 36 من مجلة التيبين تأثينا، وتأكيداً على هذا الحرص الثقافي والعلمي لطاقم الجاحظية على الاستعانة في الحفاظ على صرح الجاحظية واسمها الثقافي ومكانتها التي وصلت إليها على مدار الثنين وعشرين عاماً متوالية من المعطاء. نعم.. أصبحت الجاحظية استثماراً وطنياً، وروية ثقافية جريئة، في الحقل الفكري، بما تحمله من رأي نالذ وصديق في الحياة الأدبية والفكرية. وهو فضل يرجع بكل وضوح وشفافية إلى مؤسس الجاحظية الأول الراحل الطاهر وطار ثم كان يمتلكه من علاقات وخبرة وتضج. ظلت مجلة التيبين متواصلة لجدية، تتطور بشكل هادف، أخذت على عاتقها احتضان الإبداعات الشبانية، مع الأخذ بيد الباحثين والمبدعين على حد سواء بالانطلاق لا حدود له، ولا ينكر ذلك إلا الجاحظيون.. يصدر هذا العدد، والجاحظية على أعباء الاستعداد لمقد مؤتمره العادي، الذي تحيطه صعوبات كثيرة، في ظل شباب وطار بكل ما تحمله شخصيته من قوة ومناعة وهيبة. وقد كان يمتلك قدرة جند فعالة في تذليل الكثير من الصعوبات والتحديات.. وأحياناً بحجرة أصعب، أو حركة هاتف، يهرك أشياء وأسماء..

مع ذلك.. فإن الجاحظية، ومن خلالها مجلة التيبين، تتحرك في الاتجاه الصحيح، وتجري الرياح رغم كل شيء في مصلحة الجاحظية بفضل تضافر الجهود وتكاتفها دأباً ومعنوياً، ويدرك أعضاء مكتب الجاحظية المسؤولية الملقاة على عاتقهم، وهم حريصون كل الحرص على رفع التحدي ومواجهة كل النوايا السيئة التي تطلق الأحكام المغرسة إليها دفة إلى تحويل منبر الجاحظية إلى مستودع أو مركز تجاري أو حتى وسيلة لخدمة أغراض شخصية أو حزبية شقية. وقد ذهبت لحسن الحظ بعض دموع التماسيح أذراج الرياح، وانتصرت الجاحظية، وها هي تدخل اللحظات الأخيرة لمقد مؤتمرها بكفاءة عالية.. رغم شيق الحال والحيلة.

الجاحظية طاقة ثقافية.. وقم تلك المناعة.. للاستمرار

يصدر هذا العدد في ظل تحديات نشدها على أوسع نطاق تحديات سياسية وفكرية. وطنية وعربية ودولية.. سلبية وإيجابية.. وللأسف فقد انتظرت الجاحظية الأيدي الأمينة التي تعتمد لمساعدتها على تجاوز (الحنة).. لتواصل مشوارها مرفوعة الرأس، خلسة للمقصد، لكن الذي حصل جعل الجاحظيين يدركون أنه لا بد من مواجهة الحال.. بجهود ذاتية.. وهو تحد صعب.. لكنه حصل.. وأثبت أن طاقة الجاحظية.. مخزون لا ينضب.

نعم.. غياب الطاهر وطار.. كان محفة للجاحظية.. وقد كان من نتائجه أن الكثير من الأباي التي كانت تغدق بلا حساب انكسحت أو اختفى بعضها إلى الأبد.. وربما رفع البعض عقيرته للدخول إلى الجاحظية (بمكأن فوق العادة.. لهم الحق.. في ذلك لأن اللب على الأذقان.. يده صارت طويلة.. وقد ظنوا أن الجاحظية بدون طار ستنتهي إلى الأبد.. ولم يكن الظن في محله.. لأن طار صنع من الجاحظية مؤسسة ثقافية معتبرة في العدد والعدة والرجال.. وقد كانت له تلك الإرادة التي أصبحت رسيداً يخدمه حياً وميتاً بفصالية ونضج وتعزز اسمه وتحافظ على إرثه العنيد وعلى اسم الجاحظية وإرثها الذي لن يكون ريماً قابلاً للتقسيم.. ولا يمكن أن يقال لشخص ما في الجاحظية (ارحل) وهذا ما يجب أن يفهمه القريب والبعيد.. ولا حرج أن نقول أن حراس الجاحظية كثيرون، والمؤثر سيكشف وهو سيد وهو الذي سيعيد الاعتبار للجاحظية ويرفع هامتها عالياً ويؤكد أن ما تخترقته من طاقة حيوية وإرادة على الاستمرار كافٍ وجدير بالحب.. ولا يمكن أن يزكي أحد نفسه على حساب كل الجاحظيين.

في ظل هذه التحديات والرهانات الواسعة على المستوى العربي يأتي هذا العدد من التبيين، تغيرات وشروح عرفتها الكثير من الدول العربية مثل تونس ومصر، ودول عربية أخرى تشهد حراكاً مؤلماً لا تعرف نهايتها ومآله.. الحتمي.. في سوريا، وفي العراق، وفي ليبيا.. وفي اليمن.. مراهقات سياسية ألقت بظلالها على الحركة الثقافية العربية التي عرفت من جراء ذلك انكسارات وخروقات طالت الأدياء ورجالات الفكر وأخلطت الأوراق.

يأتي هذا العدد في ظل اعتقاد مؤتمر الجاحظية، تعبيراً عن طموح الجاحظيين في الاستمرارية رغم كل شيء، مع إعادة التهيكل ومواصلة النهج الثقافي الذي ألفتته الجاحظية، وتضمن عليه كل الجاحظيين وحتى أحباب الجاحظية، وبعيدا عن الزيادة فإن الجاحظية تقاوم الصدا أو المحاباة والأحادية في الفكر والديماغوجية التي غطت الكثير من النشاطات الثقافية.. ولأن الجاحظية لا تزال تؤمن بشعار "لا إكراه في الرأي" فهي ترفض الوقوع في طبع السباع، ليس هرباً وإنما من باب المبدأ لتكون الثقافة والإبداع والفن والفكر مائدة مائدة تجمع كل الأفكار.. حفاظاً على اسمها ووزنها الثقافي وعلى سرحها الممتد إلى أسقاع بعيدة من العالم.. يكفينا اعتزازاً ما نصلنا من رسائل من مختلف الجهات العربية والأجنبية والمحلية كذلك.. وهو ما نسعى إلى المحافظة عليه، كي تبقى الجاحظية مشروعا ثقافيا خصباً.

حملنا في هذا العدد رؤية ثقافية واعية وواعدة من خلال اعتمادنا لطريقة جديدة في توزيع الدراسات والإبداعات والنوافذ الثقافية وجاءت الدراسات موزعة بين المعاصرة والتراث والترجمة، كما جاء العدد محملاً بقصائد قياضة وقوية لأساء شعرية تمثل اكتشافاً.. نوعياً.. كما يحمل العدد قصصاً قصيرة بكراً، إلى جانب قراءات ونوافذ لها أهميتها عند القراء.. وللملم فقد أخضعت الدراسات للجنة الفراء وبذلنا أقصى جهدنا في التواصل مع أكبر قدر من الفعاليات العلمية والفنية رغم الظروف الصعبة للجنة المادية والعنوية.. عموماً.. هكذا نصر على الاجتهاد.. وما نحن نبادر إلى عقد مؤتمر الجاحظية.. وما ننظره فقط أن يكون الأعضاء على وعي بالمسؤولية الثقافية للوقوف صفا واحداً أمام التحديات لإثبات وجود الجاحظية من خلال الخروج بقيادة حكيمة هائلة بعيداً عن التهويل ممن اتبثوا حضورهم الدائم في الجاحظية.. أو قدموا خدمات متواصلة مشهود لها.. ولابد في ذلك من الاعتماد على المصالح الشخصية السليقة.. وشخصياً لا أرى مانعاً من الوقوف في الواجهة الخلفية وترك الفرصة لن يخدم الجاحظية.. وفي نفس اعتزاز إلى كل الذين يخدمون الجاحظية وهم معروفون في الخندق الثقافي.. أما الذين انخرطوا.. وباعوا الجمل بما حمل وأرادوا بعد ذلك التردد للجاحظية، فإننا نقول لهم، لن نضع بين أيديكم الفرصة لتعكير صفو الجاحظية وستجدون كفاءات ثقافية مدعشة أمامكم، ولن نسمح بانتهاك حرمة الجاحظية مهما كان الأمر.

لن نسير في الإقصاء، ولا نريد العزف بعيداً عن السرب ولكننا سنمارس جاحظيتنا كما ينبغي.. وسيكون المؤتمر من أجل الانبعاث والتجدد والاستمرار.. وسنعلن أمام التاريخ أن النوايا الحسنة في الجاحظية لا تزال تعمل في صمت لتخدم الجوائز أولاً و الجاحظية ثانياً.

شعرية الإيقاع في "ديوان الجاحظية" قصائد جائزة مفدي زكريا المغاربة للشعر.

أ.د. راوية (رقية) يحيوي

جامعة مولود معمري / تيزي وزو

الشعرية، لم ينشأ من فراغ، ومجال اشتغاله غني ومتنوع، فهو مصطلح غربي (POETIQUE) ترأّس مع اللسانيات واستفاد منها، ويمكن أن يشكل قسما منها⁽⁴⁾. وقد ترجم إلى العربية بعدة مصطلحات كـ: "الإشائية"⁽⁵⁾ و"الشاعرية"⁽⁶⁾ و"علم الألب"⁽⁷⁾ و"فن التنظيم"⁽⁸⁾ و"فن الشعر"⁽⁹⁾ و"نظرية الشعر"⁽¹⁰⁾ و"بويطيقا"⁽¹¹⁾ إلا أن المصطلح أكثر استعمالا هو "الشعرية"⁽¹²⁾ لذا نقبله. ويعود تاريخه إلى أرسطو (ARISTOT) لذا قال جيرار جينيت (Gerard Genette): "إن الشعرية 'علم' عجوز وحدث السن"⁽¹³⁾، إلا أن الذي سنركز عليه، هو مفهوم هذا المصطلح في الدراسات الغربية الحديثة، ونبدأها بجهود الشكلانيين الروس، الذين كان يدفعهم هاجس البحث عن علم الألب، ومنهم رومان جاكسون Roman (Jakobson) الذي قام بدراسة تحليلية لمقومات الرسالة الشعرية، وتتبع وظائفها الست، فكتشف عن هيمنة الوظيفة الشعرية فيها⁽¹⁴⁾ كما حدد موضوع الشعرية بقوله: ((الإجابة عن السؤال: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا...؟))⁽¹⁵⁾ لذا ربط هذا العلم بكل الفنون اللفظية، فبإمكاننا أن نقول شعرية الرواية- كذا شعرية المسرحية، ونبحث فيها عن الأثر الفني. وعهد إلى الفرق بين الشعر واللاشعر استنادا إلى اللغة، ففضل اللغة الشعرية عن اللغة النثرية ففي «الشعر» تقوم الوظيفة الشعرية، بصورة خاصة، بالتركيز على المرسلة كما هي على حساب الوظيفة المرجعية (...) فاللغة الشعرية

بشغل عنوان الدراسة على ثلاث بؤر، تحتاج إلى وقفة، وفق رؤى إستراتيجية ومغايرة، أولاها مصطلح "الشعرية"، ثم مصطلح "الإيقاع"، وبعدها مصطلح "ديوان الجاحظية". ويستند المصطلح الأول، على خلفيات معرفية، وعلى مفاهيم متنوعة، وثرية، لا تستقر إلى تحديد نهائي، فالشعرية شعريات. ((أضحت من أشكال المصطلحات وأكثرها زبقية وأشدّها اعتباطا، بل اتغلق مفهومها وضائق بما كانت معه...))⁽¹⁾ ونحاول أن نتعرض لبعض المفاهيم. أما مصطلح "الإيقاع" فقد ارتبط بمصطلح النص الشعري أو الكتابة الشعرية، فنوظفه لتجاوز به عروض الخليل، فهو أوسع منه ويشمل عليه⁽²⁾ فيتحرك داخل أنطولوجيا الاختلاف، ولا يطمئن إلى المعايير المسبقة، ولا إلى مصطلحات محددة. ولا يرتبط بالقصيدة بمفهوم عمود الشعر، أما مصطلح "ديوان الجاحظية"، فهو يوظف كوكبة من النصوص الشعرية، التي يفترض أنها المتميزة، لأنها حازت على جائزة مفدي زكريا المغاربة للشعر، بين 1990 إلى 2006 و((بضم 60 قصيدا لـ 56 شاعرا، (34 جزائريا و 14 تونسيا، و 11 مغربيا))⁽³⁾. وهي مدونة مثيرة للقراءة، لأنها مغاربة من جهة، وتبني على ذاتها من جهة أخرى، لأنها تتوفر على إمكانات أهلكها أن تكون الفائزة. فقد كان الشعر «ديوان العرب» وكانت النصوص الفائزة بجائزة مفدي زكريا ديوان الجاحظية.

إن الاشتغال والبحث في شعرية النصوص الشعرية الإبداعية، سيبقى مجالا ثريا وخصبا، لأنه يستند إلى نظريات مختلفة. فمصطلح

الأدب، المتمثل في الأدبية لا الأدب، ألح تودوروف على أن يكون موضوع الشعرية هي المظاهر الأشد أدبية في الأدب⁽²⁰⁾، وهذه المظاهر متنوعة مما يجعل الشعرية شعرية.

أما جان كوهين (JEAN COHEN) فقد حرص على تحديد الشعرية من خلال قراءته للنصوص الشعرية في جمالياتها الأسلوبية، مستثمرا المبادئ اللسانية قائلا: «هي (علم) الأسلوب الشعري أو لأسلوبية»⁽²¹⁾، وعندما يحدد الشعر، يركز على خاصية الانزياح فيه، أما عن الفضاء النظري الذي يشكل عالم الشعرية عنده، فقد وجهه إلى أن يشغل على الشعر فقط، بجانبه الصوتي والدلالي فيقول: «الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له»⁽²²⁾، فشعرية أسلوبية تقوم على الانزياح، وهو انزياح لغوي، مرتبط بالمستوى التركيبي والصوتي والدلالي. مع الحاجة على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص. ففي تمييزه بين الشعر والنثر استند إلى المستويين معاً، وتجاوز التركيز على الوزن.

ولقد استثمر هذا المصطلح-كثيرا- في النقد العربي المعاصر. وتحدث عنه عبد الله الغداسي، واستبدله بمصطلح «الشاعرية»، أثناء تطرقه لموضوع الحدائق، وربطه بشعرية القراءة والنتقي، فأكد على انفتاح النص الشعري، وعلى انفتاح القراءة كما تتبع المفاهيم المختلفة لهذا المصطلح في النقد العربي ثم حدد المصطلح وفق رؤيته فيقول: «يعتمد النص الأدبي- في وجوده كنص أدبي- على شاعريته. على الرغم من أن النص يتضمن عناصر أخرى، ولكن (الشاعرية) هي أبرز سماته وأخطرها (...) والنص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات الإشارات اللغوية فيه...»⁽²³⁾ وألح على أن الشاعرية قد تكون حتى في النصوص غير الأدبية. إلا أن ما يميز النص الأدبي هو هذا المصطلح⁽²⁴⁾ الذي

غاية في ذاتها وليست وسيلة»⁽¹⁶⁾، إن جهود الشكلانيين نصبت على «الواقعة الأدبية» الخام باعتبارها تحوي مجموعة من الخصائص في ذاتها، ويوصفها لغة، بمعزل عن المرجعيات الفلسفية والإثنولوجية والجمالية والنفسية، المنبثقة عنها. ويمكننا أن نقول إن «الشعرية» علم الأدب بوصفها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشعر والنثر...»⁽¹⁷⁾ وما يميز شعرية جاكسون، هو ربطها بالوظيفة الشعرية التي يمكن إيجادها في كل الخطابات بدرجات.

أما مفهوم هذا المصطلح عند ترفيطان تودوروف Tzvetan Todorov فهو نابع من خصائص الخطاب الأدبي بكل مكوناته، البنوية والجمالية، فهو يبحث في شعرية الخطاب الأدبي، ويستعمل هذا المصطلح بدل الأدب أو العمل الأدبي، لعلاقات موجودة بين الخطابات فيقول: «الشعرية...» لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل (...) ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستقطبه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي... إن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يعني بذلك الخصائص المجردة التي تصنع فريدة الحدث الأدبي أي الأدبية»⁽¹⁸⁾، فشعرية تودوروف هي بنوية، تشغل على الدخول النصي أي تهتم بالخصائص البنوية المجردة، فعندما يتوجه إلى الأدب، لا ينظر فيه الكائن، وإنما يقرأ باعتباره خطابا، يحاول أن يتكلم باللغة تتأني من خلال قواعد النحو، إذ تتحول المفردات إلى جمل والتي يورها هي نقطة انطلاق لكيفية اشتغال الخطاب، حيث تنتظم الجمل وتلفظ، فتتحول إلى ملفوظات في سياق سوسيو ثقافي محدّد. واللغة تتحول إلى خطابات⁽¹⁹⁾، وبهذا تكون الشعرية عند تودوروف مقاربة للأدب، لأنها لا تدرس الخطاب الأدبي في ذاته، وإنما تستطلق فيه خصائصه التي هي جزء من الممكنات النصية. فعندما عمد جاكسون إلى تحديد موضوع علم

وتطوف في المشهد الإبداعي المغاربي، حسب لجنة التحكيم لجائزة مئدي زكرياء المغاربية للشعر، وحسب القارئ النخبوي؟

نفترض في البدء، أن شعرية القصيدة المعاصرة مبنية على الانفتاح، فهي شعرية مفتوحة على التنوع، وعلى المختلف، وعلى إبدالات نصية في أدق بنية من هذا النص الشعري. فإلى أي حد تصح هذه الفرضية في إيقاع ديوان الجاحظية؟ لقد عُرف الشعر قديما ضمن الوزن والقافية، وظل محافظا عليهما لقرون. فلا يمكننا -وفق عود الشعر- أن نقرأ الشعر، خارج عروض الخليل بن أحمد الفراهدي. واستطاعت القصيدة الحديثة (بمفهوم الحديثة) أن تتجاوز هذا العروض وتشتغل على انفتاح الإيقاع، لأن الوزن والقافية جزء بسيط، يصلح فقط -الموسيقى الخارجية، بينما الإيقاع أوسع. ولقد اختلفت الدراسات النقدية في نظرها إلى هذا المصطلح «فبعضهم وهم السواد الأعظم، يمازح بين الإيقاع والعروض. والبعض الثاني يرى الإيقاع حدثا مبهجا بطرا على العروض. والبعض الثالث يرى الإيقاع كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن أن يكون المبدع ملزما بها، والبعض الرابع يرى الإيقاع قادرا على تجاوز المسموع من النصوص ليلحق به مجال البصر، والبعض الخامس يرى للمفهوم قدرة على الاتساع، إضافة إلى المسموع والمرئي، مجال التخيل فيحدث عن إيقاع المعاني...»⁽²⁸⁾ وكل تحديد يشتغل وفق جهاز مفاهيمي معين، ووفق خلفية إبستمولوجية ونحن بدورنا سنشتغل في حقل النوع الرابع، الذي يرى أن الإيقاع يتجاوز المسموع ليلحق بمجال البصر، وأنه يعمل على الانسجام النصي الذي «يتحقق بطرق عديدة ليس الوزن إلا واحدا منها، فيما يظل للنص الشعري في الأبنية الأخرى مجال لاستجلاء صور متعددة للإيقاع...»⁽²⁹⁾ ففي ديوان الجاحظية إلى أي حد تجاوزت النصوص أوزان الخليل؟

لقد تنوعت الأوزان الشعرية كالآتي:

يميز اللغة الأدبية في إشارتها التي تؤثر في المتلقي فـ«الشاعرية بذاهي فنيات التحول الأسلوبية، وهي (استعارة) النص، كتطور لاستعارة الجملة (...) انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيراً عنه أو موافقا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر...»⁽²⁵⁾ وكان هذا التحديد مرتبط بالتحويلات الحاصلة للشعر في ضوء الحديثة. وكثيرا ما نعثر على هذه الأفكار في التطويرات النقدية التي تسعى إلى التأسيس لحداثة الشعر العربي، كما في كتب أنونيس ومحمد بنيس وكمال أبو ديب الخ..... لذا يمكننا الوقوف عند تحديدات أنونيس لمصطلح الشعرية، التي نعثر عليها مبنوثة في كتبه النقدية، والتي تسعى إلى تقديم خصائص الشعر الجديد منها الغموض والفجائية والرؤية والاختلاف وثاني خاصية الانفتاح الدلالي في طليعة هذه الخصائص. فيحاول تعريف الشعر قائلا: «الشعر خرق للقواعد والمقاييس»⁽²⁶⁾ إلا أن هذا ليس تعريفا للشعر وإنما حدد فيما يشتغل، وبذا تكون الشعرية محاولة رصد لهذه المقاييس المخروقة، وتعمل على تحديد المتحول الشعري كان يقول: «فمن الطبيعي أن يتجلى الشعر (...) غريبا مفاجئا، غامضا، وسط ذلك السائد، ذلك أنه يخفي الجوانب الأكثر غنى وعمقا في كياننا (...)» وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء»⁽²⁷⁾ إن الشاعر والناقد يحاول أن يقدم خصائص شعر الحديثة، وفي هذه المحاولة رصد للشعرية العربية التي تقول: ما هي الخصائص التي تجعل من النص الشعري نصا مختلفا عن القديم؟ وما هو متحول هذه الخصائص؟

وعندما نجتمع في هذه الدراسة بين مصطلح «الشعرية» ومصطلح «الإيقاع» وديوان «الجاحظية» فإننا نحاول أن نخبر تلك النصوص في فوزها، وفي جانبها الإيقاعي. فما هي الخصائص الإيقاعية التي جعلت هذه النصوص إبداعية،

الشاعر	عنوان القصيدة	البحر
1- بوزيد حرز الله الجزائر	مرثية... واغتيال عش السفر المغناج	المتدارك (تفعيلة فاعلن) + المتقارب (فعولن)
2- الطيب الطهوري الجزائر	اغنية لاحتقال بعيد	المتدارك (تفعيلة فاعلن) + المتقارب (فعولن)
3- ميلود حنيزار الجزائر	الجنوبي	الرمل (تفعيلة فاعلاتن + المتدارك (تفعيلة فاعلن) + المتقارب (فعولن)
4- جيلالي نجاري الجزائر	من أين يأتي الفرح	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
5- عثمان لوصيف الجزائر	حورية الرمل	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
6- أحمد شنه الجزائر	جنازة القمر	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن)
7- عمار مرياش الجزائر	الجزائر	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
8- نجاح حدة الجزائر	المطر الآتي	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن)
9- عياش يحيوي الجزائر	شظايا الذي لم يقل للقراصنة مراحيا	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
10- عدنان ياسين المغرب	رماد اللحظات	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
11- حافظ محفوظ تونس	مرثية لدمية الطين	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
12- محمد مراح المغرب	باخوس والشاعر	السريع (مستعلن فاعلن) + المفتضب (مفعولات مفتعلن)
13- عادل صباد الجزائر	اشهيان	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن) + الكامل (مفاعلتن)
14- محمد عمار شعبانية تونس	نمنمات على عظام	الوافر (مفاعلتن) + الكامل (مفاعلتن) + الرمل (فاعلاتن) + المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
15- حسن بن عبد الله تونس	تجليات ساعة الصفر	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن)
16- محمد زيتلي الجزائر	لست حزينا	اعتراقات الأولى: مرد خال من الوزن، بعض المقاطع من المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
17- كمال قداوين تونس	لغة واحدة	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعلن)
18- عيسى قارف الجزائر	للمدن الغامضة	المتدارك (فاعلن) + المتقارب (فعولن) + الوافر (مفاعلتن) + البسيط

19- علي مغازي الجزائر	أعاني الدم	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
20- نور الدين طيبي الجزائر	نادية	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
21- عبد الرحيم كتوان المغرب	بيني وبينك الماء	الكامل (متفاعلن) + المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
22- عادل معيزي تونس	أمس منذ.. ألف عام أو فصول في سرداق الموت	الرمل (فاعلاتن) + المتقارب (فعولن) قليل
23- محمد حسونات الجزائر	نوال	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
24- حكيم ميلود	آخر العتبات	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
25- حسين زيرطعي الجزائر	الهشاشات	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
26- بشير ضيف الله الجزائر	نون... ووجهك الغارب!!	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
27- عبد الفتاح بن حمودة تونس	أية لآزهر	البسيط (مستعلن فاعلن) + المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
28- محمد شيكي المغرب	الصيخ أمين ولأنت في الماء	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
29- صلاح طبة الجزائر	بحر الطويل قدح أساة فتوح	بحر الطويل (التصيدة عمودية)
30- مجدي بن عيسى تونس	تلويحة للنهر	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن) + الكامل (متفاعلن) + الوافر (مفاعلاتن فعولن)
31- عبد السلام بوحجر المغرب	حوار باريس	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن) + الرجز (مستعلن).
32- إبراهيم صديقي	إلى لبي نواس	بحر البسيط (التصيدة عمودية) لكنها...
33- علي ملاحي الجزائر	اللبلايل تعتصر العنب	المتقارب (فعولن) + المتدرك (فاعلن)
34- رحيم جماعي تونس	كل هذا الخراب	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
35- رايح بوصبيعة الجزائر	عراجين الخراطط الحديدية	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
36- مراد العموني تونس	جئاز البحر	المتدرك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
37- سليم دراجي الجزائر	سليم	المتقارب (فعولن) + المتدرك (فاعلن)

38- فاتح علاق الجزائر	في البدء كانت الكلمة	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
39- عبد الرحمن بوزربة الجزائر	البلاد التي اشتعلت	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
40- جمال بودومة (المغرب)	التي لنا صورت تشتم "ستيفن سبيليرغ" سردية بثون وزن	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن) + مقاطع
41- زبير دروخ الجزائر	إرث الشهداء	بسيط (القصيدية عمودية)
42- نذير بوصبع الجزائر	لقاء البدء والنهاية	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
43- أحمد عبد الكريم الجزائر	صدا الظلال اعتذارية إلى محمد خدة	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
44- عبد الرحيم سليبي المغرب	اشتباكات على حافة جرح قديم	الكامل (متفاعلة) + الوافر (مفاعلة) + الرجز (مستعلن)
45- وسيلة بوسيس	أربعون وسيلة وغاية واحدة	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
46- المكي الهمامي تونس	العهد الثاني اسمي أصابعها ضحكتي أجدبات جديدة	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعل) - المقطع الأول بحر المتقارب عمودي لكنه كثير فيه الأسطر - المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعل)
47- طاهر لكتيزي المغرب	بكائية للذاهبين خفافا كفاتا	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
48- مراد بن منصور تونس	إطالة فوضوية على جسد الأسماء والمكان	المتقارب (فعولن) + المتدارك (فاعل)
49- عائشور بوكولة الجزائر	ظهري محمي.. ودمي! كم شاة تلزم كي يشبع نئب ابنته الذئبة	قصيدة نثرية بثون وزن/ بعض المقاطع موزونة
50- جمال بوطيب المغرب	أوراق الوجد الخفية	البسيط (مستعلن فاعلة) + المتقارب (فعولن)
51- محمد علي الهاني تونس	وجعي يمتضيء بأغنيتين	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
52- أمينة المريني المغرب	ذات	الكامل (متفاعلة) + المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
53- فيصل الأحمر الجزائر	حروفي	المتدارك (فاعل) + المتقارب (فعولن)
54- مصطفى شليح المغرب	ألا برلي يا خيمة العرب	بحر البسيط (عمودي لكن دون فراغ بين الشطرين)

55- يوسف و غليسي الجزائر	ما الحب إلا لها	المتقارب (فعولن) + المتدراك (فاعلن)
56- شكري بوترة تونس	عائشة تفرع...باب العزلة	المتدراك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)
57- عبد الله عيسى لحليح الجزائر	فيض من أسرار الحلاج	الكامل (متفاعلن) + المتدراك (فاعلن)
58- مالك بوديبة الجزائر	صفي لي دمي	المتقارب (فعولن) + المتدراك (فاعلن)
59- ادريس علوش المغرب	الرواة	المتدراك (فاعلن) + المتقارب (فعولن)

يُظَنُّ من كأسه الحمراء...من دمه

ويحتسى فإذا الآيات في فمه⁽³¹⁾
وتحرف شطرا القصيدة العمودية إرث
الشهداء لزبير دردوخ فيقول:
عَاقَلْتُ جِرْحَكَ كَيْ تَنْظُرَ الْأَطْلَهْرَا
ولكي تُجَلَّ عَلَى الزَّمَانِ...وتُكْثِرَا
الْجِرْحَ أَجْدَرُ بِالْعَنَاقِ...لَا لَه
نُورٌ تَوْضًا بِالذَّمَا...وتعطر⁽³²⁾
أما قصيدة مصطفى الشليح، فقد ألغت
مساحة البيضاء، التي بين الشطر الأول والشطر
الثاني: فأتت الأبيات كأنها سطور شعرية، ألغت
نظام البيت العمودي فيقول:
ذَلِكَ الْعَمُودُ أَنَا مِنْ خِيَمَةِ الْعَرَبِ لَا أَنَحْنِي
أَبَدًا لِلرَّيْحِ وَالنَّوْبِ⁽³³⁾

- ووردت قصيدة تخلت عن الوزن،
واقتربت من النثرية في معظم مقاطعها، وهي
قصيدة ظهري محمي... ودمي!! العاشور
بوكولة إتي يقول فيها:

وَلَا تَصْنَعُوا أَشْجَارَ الْغَايَةِ وَالْحَطْبِيَّةِ⁽³⁴⁾
0////0/ //0/0/0/0/ 0//0/0//

فلا يمكن في عروض الخليل أن تلتقي
أربعة أحرف متحركة. إنها تمثل الفاصلة
الكبرى، ولكنها ودرت بعد تمام تعيلة، فلا
يمكنها أن تشكل تعيلة جديدة. وأورد بعض
المقاطع على تعيلة المتقارب فعولن فيقول:

ويمكننا أن نسجل الملاحظات التالية:

لقد تحررت القصائد من عروض الخليل، ومن
القصيدة العمودية، ما عدا أربع قصائد هي:
مأساة قدح لصالح طلبة على بحر الطويل،
وقصيدة إلى أبي نواس لإبراهيم صديقي، وهي
على بحر البسيط، وقصيدة إرث الشهداء لزبير
دردوخ على بحر بسيط، وقصيدة مصطفى شليح
الابر لي يا خيمة العرب على بحر البسيط. وهي
قصائد تفاوتت في درجة التزامها بعروض
الخليل، فمنها التي التزمت بالبحر وبنظام
الشطرين وهي قصيدة مأساة قدح التي مطلعها:

هَذَا...نُكُوصُ الْخَطْوِ...وَالنَّجْمُ صَاعِدَا
وَهَذَا شَتَاؤُ الدَّرْبِ وَالْقَصْدُ وَاحِدُ
وَمِثْلِي...إِذَا لَمْ يَبْدُ لِلْمَشْرِ...مِثْلَمَا
أَرَأَيْ...طَرِيد...حَيْث ظَلَّ يُطَارِدُ⁽³⁰⁾

تفعلاتها هي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

أما القصيدة إلى أبي نواس لإبراهيم صديقي،
فقد احتفظت بالوزن الخليلي وهو بحر البسيط، إلا
أنها لم توزع الأشرطة حسب القصيدة العمودية
اكتفت بالتحراف الشطر الثاني عن الشطر الأول
كالآتي:

دمي عائد للمحاسب الثقيل

0/0// 0/0// 0/0//0/0//

فعولان فعولان فعولان

وأورد الشاعر محمد زيتلي في قصيدته
لست حزينا، مقاطع سرديّة هي أقرب إلى
السرد القصصي أو الروائي، تخلت عن الوزن
كناية كقوله مثلا:

فجر يوم جميل من أيام الربيع، كنت عابدا
من رحلة صيد بحرية، الأسماك على ظهري
ودن الذبيذ الفارغ في يدي اليمنى، وحين بلغت
شارعا من شوارع الطاسيلي أبصرت امرأة
قادمة باتجاهي... (35)، ثم دخل في مقاطع
شعرية حاولت الاحتفاظ بالتفعيلة.

ومن جلّ الملاحظات التي يمكن الخروج بها
في شعرية الوزن هي الاحتفاظ بالتنوع في
استخدام التفعيلات، فمعظم القصائد وظفت أكثر
من تفعيلة واحدة وكانت نسبة حضور تفعيلة
بحر المتقارب (فعولان) وتفعيلة بحر المتدارك
(فاعلن) تشكل ظاهرة داخل الديوان، ومرة ذلك
أن بحر المتقارب والمتدارك من نفس الدائرة
العروضية، والحق العروضيون المحذونون
«الذين جاءوا بعد الخليل المتدارك في دائرة
المتقارب الخليلية، لأن الخليل لم يكن قد تنبه
إليه...» (36)، كما يشكل بحر المتدارك ظاهرة
مثيرة في شعر الحدّثة (37) وقد اعتمد الشاعر
بوزيد حرز الله في قصيدته مرثية... واحتيال
عش السفر المغناج، التي يقول فيها:

وحدها

فاعلن

أبحرت في مسافات عمر تكرر،

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

جرّح تجدر

إن فاعلن فاعلن

إن لم تعره العيون إهتماما

لن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

ولقد وردت 45 قصيدة، جمعت بين تفعيلة
بحر المتقارب (فعولان)، وتفعيلة بحر المتدارك
(فاعلن)، إلى جانب القصائد التي نوعت أكثر
من تفعيلة بحرين، كما نجد ذلك في قصيدة
محمد عمار شعبانية: نعمات على عظام، التي
استثمرت تفعيلة بحر الوافر (مفاعلتن) + تفعيلة
بحر الكامل (مفاعلتن) + تفعيلة بحر الرمل
(فاعلتن) + تفعيلة بحر المتقارب (فعولان) +
تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن) فيقول:

تخطّ قبيلة بعصيّها رسما على الرمل

تقول: مساقول الصخراء

منارات لأبنائي

وأحقاد (38)

والمقطع من تفعيلة بحر الوافر (مفاعلتن)
يتّقدّرتها. ثم يقول:

وتصبّ فوق رؤوسها نافورة (39)، على بحر
الكامل (مفاعلتن).

وفي قوله: شريدا

جالعا

متمزقا

أحاور في الأماسي أنهج المدن (40)

تشكل تفعيلات متنوعة لبحور متنوعة:

شريدا فعولان — المتقارب

جالعا فاعلن — المتدارك

متمزقا مفاعلتن — الكامل

أحاور في الأماسي أنهج المدن — مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلتن — تفعيلة الوافر

الصدبية فاعلتن فا — الرمل.

وهذه سمة قصيدة الحدّثة التي لا تريد
الالتزام بعروض الخليل كلية، بل اختارت
التنوع والاختلاف. ولجأت إلى أن تبدع بعض
الظواهر كن تصيح (فا) نواة عروضية فـ
«أصّر» على اعتبار النواة فا عنصرًا مستقلا
يمكنه هو الآخر أن يسهم في كسر الرتابة. (41)

لما استوى بلخوس^{٤٣} في عرشه
وزغرت في كونه المغربي
خماثل العشق واطناره
وابحر من لذة تجري
وانشقت الأرض، فلاح الهوى
تهذي به مواكب الزهر⁽⁴⁴⁾

فلقد تناوبت القافية بحرف الروي الراء. مغري
وتجري وزهري، وفصلت بينها قوافي أخرى.
والترمت القصيدة بهذا التناوب، إلى أن نوع
القافية بحرف روي آخر وهو السين، في قوله:

تحنني له قططا
في أعناقها جرس^{٤٤}
تحنني بعورته
والكور^{٤٥} تفتلن^{٤٦}
هذه روائعا
من قلاة، تستدرن^{٤٧}
هذه مرايعا
تسكني وتبئسن⁽⁴⁵⁾

فلقد التزم بقافية موحدة، بعد كل سطر
شعري، غير موحدة القافية، كالأتي:

سطر شعري مقفى، سطر شعري غير مقفى،
ثم سطر شعري مقفى بنفس القافية وهكذا..

كما وردت القافية المتجاوبة التي تنظ مع كل
سطر شعري، وتجاوب مع كل الأسطر الشعرية،
سواء في المقطع أو في القصيدة بكاملها. ومن
النوع الأول قول الشاعر ومبيلة بوميس:

جبهة للمرور إلى الآخرين^{٤٨}
كوة... ثم لا نور كي يهتدي الناطرون^{٤٩}
أمل... واختاق... وعازفة للكمائن الحزين^{٥٠}
ذاهبا/ قلاما من/ إلى شرافات للحنين⁽⁴⁶⁾

عمد المقطع كاملا على قافية موحدة (رين)،
(رون) و(زين) و(نين) و«هي من أبسط أنواع
التقنية البسيطة الموحدة، إذ أنها تهض على

إلى جانب الحرية في توزيع الكلمات على
الأسطر الشعرية. فلا قانون يحكم السطر
الشعري، فالبيت الشعري كمصطلح، له
مفهومه، وقانونه، في عروض الخليل، تحول
إلى سطر شعري، لا قانون يحكمه. وقد يتحول
الحرف الواحد إلى سطر شعري كما في قصيدة
عندنا ياسين رماد اللحظات التي يقول فيها:

فتنق طبولي نمي
د
قة
وا
حد
و⁽⁴²⁾

يمثل حرف الدال سطرًا شعريًا. والقاف
والهاء سطرًا شعريًا آخر، إلا أنه وزيا تجمع
الأسطر الشعرية الخمسة، فتشكل عبارة «نقة
واحدة»، التي تفعيلاتها هي: فاعل، فاعل، فاعل، فاعل.
فتحل (فا) محل (فاعل)،

وكانها تفعيلة وهذه من متغيرات شعرية
الورن، في قصيدة الحداثة.

أما القافية، فقد وردت على عروض
الخليل، في القصائد العمودية القليلة، كقصيدة
صلاح طبة لماسة قدح:

هزال... تكوص الخطو... والنجم صاعد^{٥١}
وهزل شتات الغرب والقص^{٥٢} واحد⁽⁴³⁾

فالقافية هي واحد، طارد، شاهو، كلنو،
كابنو، زاهد، فاسنو، باعو، واقنو، راتنو،
لاندو، واندو، قاصنو، كاسنو، صائنو، ساعدو،
جالنو، شاردو، مارنو، وأردو. للترن فيها
الشاعر بكامل حروف القافية، فجاءت موحدة
في رويها الدال، وفي بقية حروفها.

أما في قصائد التفعيلة، فقد تنوعت القوافي،
مثلما تنوعت عدد التفعيلات في السطر
الشعري، كان نثر على القافية للمتنوعة، مع
وحدة الروي، كما في قصيدة باخوس والشاعر،
لمحمد مراح، التي يقول فيها:

لنية الزهر
لا أطير،
ولا ألقم،
ولا أشجر،
ولا ألقم،
ولا ألقم (52)

إنّ التّذيير اللفظي، جرّ إلى الاجدوى من القافية الموحدة في هذا المقطع. فالتنوع وخصب الجانب الموسيقي يتجاوز الرّتبة.

فما يميز الديوان في جانبه الموسيقي من عروض وقافية هو التنوع والإبداع، إلى جانب تجاوزه موسيقى القصيدة الخليلية، وما تسعى إليه القصيدة الحديثة بمفهوم الحدث، هو خصب الإيقاع، وتجاوز العروض، لذا لجأت إلى محبّات أخرى وإبدالات كـ التكرار الذي هو إيراد الكلمة أو الجملة أو المقطع بلفظها ومعناه في مواضع كثيرة. فمع أنّ هذه الظاهرة قديمة، وتوارثها النقاد القدماء إلا أنّ النص الشعري الحديث احتلّ بها كظاهرة تميز الشعر، فقد وردت في قصائد الديوان متنوعة. من تكرار الحروف وتكرار الجمل وتكرار المقاطع. ومن النوع الأول، تكرار أداة النداء، في مشهد قصيدة يوسف وغلبيسي، ما الحب إلا لها، فيقول:

ويا سحرها المشتهى
يا رنين الخلاخل في مرمر الساق
يا سحرها
(...)

يا لمسا تمس على شرفة الكون غنجا (53)

إنه تكرار ينبه القارئ، ويثير عنده شوق للمتابعة هذا من جهة، ومن جهة أخرى ينبه لأهمية النداء: سحرها، رنين الخلاخل، سحرها، لمسا.

وهي قصيدة استندت كثيرا على هذه التقنية بأنواعها، كما استندت عليها جل قصائد الديوان. ومن تكرار الجمل، تكرار العبارة كان يروي لنا في قصيدة بوزيد حرز الله: مرثية...

أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري.... في كل الأحوال تعتمد السطر أساسا لها (47) وكثيرا ما اعتبر النقاد هذا النوع من القافية فقيرة، لأنها تهمل الجانب الدلالي (48) فهو اعتناء بالشكل على حساب الدلالة، في حين يفترض العكس.

كما نعر داخل الديوان على تقنية الجملة الشعرية (49)، فالقافية تساهم بفعالية في تحديد الجمل الشعرية، كقول الشاعر علي ملاحي:

جاءني..
ملء كفيه نوت
وأكليل ورد
وتفاحة من ذهب
بين عينيه نور،

ونيران عشق،
وطيف قدر
وعلى كتفيه عصافير مجروحة
وعنايد مشوة بالذهب (50)

حددت القافية الأولى من ذهب الجملة الشعرية الأولى، التي حددت دلالة وصف المجد وصفًا ظاهريًا. لما الجملة الشعرية الثانية التي حوت خمسة سطور شعرية، فهي وحدة دلالية أخرى، وصفت مجيئه، وصفًا تجريديًا. وانتهت بقافية بالذهب. ثم اكتمل جملة شعرية أخرى:

قال لي: يا أخي..
ضالقت الأرض بي
والمنايرس صارت بلد،
باعني وطني
واشتراني بكل الذهب (51)

لينقل معالته الجزئية، التي انتهت عند القافية "للعب" وقد تأتي القافية مركبة ترتبط بالمقاطع الشعرية ويعتمد إلى إثرائها مقطعًا مقطعًا. وقد تغيب داخل بعض النصوص أهمية القافية، ونجر المقطع إلى رتبة، لأن الكلمات التي تحوي القافية، فيها البذخ الدلالي، كما في قول عبد الفتاح حمودة:

مساءان ينتهيان هنا مساءان من شهوة (59)

ويتم التكرار في هذه القصيدة، عن وعي بتنظيم الكلمات، وفق تناغم، يحقق الانسياب والموسيقى الداخلية، لأن التكرار بالإبدال حقق حركية في الدلالة.

إلى جانب التكرار الذي ورد في علم القافية على أنه عيب من عيوبها، إن ورد في أقل من عشرة أبيات، وينس للمعنى، ويسمى الإبطاء، فإنه في الشعر الحديث، يرد كثيراً، كما في قصيدة نادية، للشاعر نور الدين طيبي، التي يقول فيها:

ومضى ينتظر

ومضى ينتظر

ينتظر

ينتظر...

ينت

ين (60)

إنَّ هَذَا التَّكْرَارَ يَتَّبِعُ الدَّلَالَةَ، فَمِنْ كَثْرَةِ الْإِنْتِظَارِ، خَفَّتِ التَّكْرَارُ بِالْحَذَفِ، مِنْ تَكْرَارِ الْعِبَارَةِ إِلَى الْكَلِمَةِ، إِلَى نِصْفِ الْكَلِمَةِ، إِلَى ثُلُثِ الْكَلِمَةِ، إِلَى حَرْفٍ مِنَ الْكَلِمَةِ، لِيُوحِيَ الْمَقْطَعُ إِلَى لُحْزِ الْإِنْتِظَارِ.

وفي بعض القصائد نقرأ التكرار مقمحا داخل النص، فيطغى عليه، ليكون حلقة شكلية، كما في قصيدة أنية الزهر، للشاعر عبد الفتاح حمودة، الذي يقول:

أنية الزهر/من كان سرا لها/ من كان
هسما لها

من كان نهرا لها/ من كان لونا لها/ من
كان .../ غير ما ع العراء

أنية الزهر/من كان إلاها لها/ من كان بابا
لها/ من كان

شفاها لها/ من كان نايها لها/ من كان... (61)

كما لجأت النصوص إلى إمكانات تجريبية على مستوى الإيقاع، وهي ظاهرة التثوير (62)

واغتيال عش السفر المفاج (54) خمس مرات، وفي المرة الأخيرة كررها بالتعديل: صار يُروى هنا، وتكرار عبارة يا هذا المتواجد في صمتك (55) خمس مرات، وتكرارها بالإستبدال أربع مرات، يُروى في قصيدة الطيب الطهري: أغنية لاحتفال بعيد، ففي التكرار بالاستبدال يقول:

يا هذا المتواجد في صمتك

نحتفل الآن بصحوك... أم الآن بسجك... 19...

(...)

يا هذا المتكامل في عشق الهجرة نحو مدائن
شهوة

هذي الأرض...سلاما..

(...)

يا هذا المتبقي وحدك

لست الأودح... إنا أحياتك في صحو النخل (56)
إنه تكرار يحيل على التنوع الدلالي. يبينه المتلقي إلى المتشابه "يا هذا" ليجر إلى المختلف: المتواجد، المتكامل، المتبقي، المتبقي.

كما تكرر عبارة قلب البرق صفوح (57) في قصيدة لست حزينا، للشاعر محمد زبيلي، ثمان مرات للإلحاح والتأكيد. وتكررت في قصيدة مرثية لعمية الطين، للشاعر حافظ محفوظ، عبارة "المشهد أكبر من عينيك"، خمس مرات، لأنها العبارة التي تمثل بؤرة دلالية، فيتضافر التكرار مع دلالة (58). وقد يلجأ الشاعر إلى التكرار، وفق بنائية، ملتفة للانتباه. حيث يلوح، كما ورد في قصيدة اغتالي الدم، للشاعر علي مغازي، فيقول:

مساءان من حجر وصنوبر

(...)

مساءان إن المدينة

وقت ودم

(...)

مساءان مرآ... ومرآ

(...)

مساءان إن المدينة وقت ودم

مساءان من رغبة في السفر

ومن الأمثلة الأخرى الواردة في الديوان، قول الشاعر عبد الرحمن ملى، في قصيدته استبلاكات على حافة جرح قديم:

في الوقت متسع فالنتم

فاعلن

لنقتل الظهيرة شقة الصبار من أوصالها

مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفا

في الوقت هاوية

علتن مفاعلتن

فالسطر الشعري الثاني، انتهى بـ"مفا"، التي هي ناقصة، فيكتمل بالسطر الشعري الثالث.

كما يمكننا أن ندرس في الإيقاع، الاشتغال الفضائي للنص، لدخل الديوان. لأنه يمثل تشكل العلامات غير اللغوية، وكيفية توزيع النص بصوريا. وهنا نشير إلى أن قصيدة الحدائث، تمثل التحول، من الإيقاع السماوي، إلى الإيقاع البصري. وتوجهت الدراسات الحديثة إلى متابعة فضاء النص في تشكيلاته بعناصره المختلفة من أغاوين وحواشي وخطوط ورسوم الخ... وتبنت إلى "أن تنظيم الكتابة الشعرية يتيح إمكانية رصد عدد من قوانين العلاقة بين البنية الشعرية والبنية اللغوية العامة.."(66) خاصة وأن النص الحديث يتبنى التجريبية الدائمة، وعدم الاطمئنان إلى شكل نهائي وثابت، فكل قصيدة تمثل فضاء نصيا مغايرا. ولا تشابه بين النصوص.

فعندما احتفظ الاشتغال الفضائي بشكله النموذجي، في النص الشعري العربي القديم، فتحدد التوزيع البصري الخاص للترازي والتقابل ونظام الشطرين، وظل هذا النظام لقرون. لأسباب استعولوجية، أنت قصيدة الحدائث لتشوش النظام وتخلل الثابت.

ولما قرأ الديوان وتنبع الاشتغال الفضائي فيه، نعر على قصيدة واحدة فقط. التزمت بنظام الشطرين، ووزعت النص، على الطريقة القديمة، وهي قصيدة "مأساة قح" للشاعر الجزائري صلاح طبة، والتي مطلعها:

التي إن نظرنا إليها من زاوية علم القافية القديم، فهي عيب من عيوب القافية، يعرف بالتضمين، الذي هو تعليق قافية البيت بصدر البيت الذي يليه. أما في شعر الحدائث فهي ظاهرة مصرية.

نتم «بتدوير التفعيلة على سطرين متالين (...) أو تدوير مقطع (...) أو تدوير كل مقاطع القصيدة، أي النص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة»(63).

ومن أمثلة ذلك، قصيدة نادية، لنور الدين طيبي، التي يقول فيها:

فاعلن فا

علن

فاعلن فاعلن فا

علن

فاعلن

فاعلن فاعلن فا

علن

وارتمى بين فرحتها(64) فاعلن فاعلن لعلن

فالسطر الشعري الأول لم تكتمل تفعيلاته، إلا بالسطر الشعري الثاني. والسطر الشعري الثالث يكتمل بالسطر الشعري الرابع وهكذا... فيعمل التدوير على إلغاء الوقفات، فتحول السطور الشعرية المدورة، إلى سطر شعري واحد. وسمي محمد بنيس هذه الظاهرة بالتفعيلة الناقصة(65)، لأنها لا تكتمل إلا بالسطر الشعري الموالي. وتكمن أهمية هذه الظاهرة، في أنها تعطي الحرية للشاعر في بناء نصه، وتعطي جماليات تخدم المتلقي، بحيث توزع له المضامين، كما تحرره من قيد القافية الموحدة. كما تعطي للشاعر إمكانية التماسي مع المنحى الدرامي، الذي يريده، لأن التدوير يجمع بين حالات متعارفة، وبذا يؤثر في الصورة الشعرية، كما يؤثر في الإيقاع الشعري.

258 وقصيدة مصطفى الشليح ص 327-330
التي لفت مساحة البياض، التي بين الشطر
الأول والشطر الثاني بهذا الشكل:

بياض _____ بياض

كما لجأت بعض النصوص إلى التزاوج بين
الفضاء النصي للقصيدة العمودية، والفضاء
النصي الحر، كنص عيسى قارف: المدن
الغامضة، يقول:

سنؤتة تئن على أماتينا

وطفل في الدما يحبو
وماض غاض يني من تفاضينا
وجسم ماله قلب!

وطني قد تأبط أتعابه

وشعا ضنيلا

(...)(73).

وبعض الشعر ضيف الله: نون... ووجهك
لغارب!! في المقطع الحادي عشر، جمع بين
سطور قصيدة التفعيلة، التي وزعت الكلمات
على بياض الورقة، بطريقة حرة:

لا التعاويذ في تبهتي ضوائف

لا الفضاءات،

موغل دون حد...

وأبيات على شكل القصيدة العمودية تقول:

خولة في سطور دون أي أثر

والمدى خيم غاب وجه القمر!!

كيف تنشرين في شروذ النظر!!

كيف تنمو الورود دون أي مطر!! (72)

وكان هذه النصوص تزوج بين ثابت
الفضاء النصي، في القصيدة العمودية، ومتحول
قصيدة التفعيلة. فهو تزوج شكلي، وراءه
تزوج معرفي ودلالي، يجمع النسق العروضي
والنسق الحر.

هزال... تكوّن الخطوط... والتجمّع صاعداً
وهكذا شتات الدرب والقصد واحد

حيث احتفظ بالشكل التقليدي، في توزيع
النص على بياض الصفحة، كما يلي:

بياض _____ بياض

ش 1 ش 2

في تحليل الدارسين لهذا الشكل، تنبهوا إلى
علاقته بالواقع العربي، وبالبينة الصحراوية في:
«إذا اعتبرنا العلامة أيقونا، نجد أن القصيدة في
اشتغالها الفضائي أشبه ما تكون بالباب أو البيت
أو الخباء أو دورة للشمس النهارية» (68)،
بحيث يحيلنا البيت الشعري إلى البيت الحقيقي،
ويتشكل مصراع الباب من خلال الشطر الأول
والشطر الثاني. وهما متخللا لعالم القصيدة.

أما البيت في "الديوان" فتحول إلى سطر شعري،
يبدأ من نقطة وينتهي إلى نقطة - غير معلومة
وغير محددة. فقد يحوي حرفاً واحداً كما في
قصيدة عدنان ياسين، رماد اللحظات: ذقة (69)

أو يحوي كلمات كثيرة على طريقة السرد
القصصي، كما في نص محمد زكي لست
حزينا، يقول:

بينما انهمكت في لذة الأكل والشرب رأيته
تسحب إلى الخلف وتتألمني، كان حضورها
يدخلني أكثر للأكل والشرب (70)، وكان هذا
سطر شعري واحد. فلا يضمن المتلقي إلى
نهاية السطر الشعري. فأول ما دهم التجريب
نظام البيت، واستبدله بسطر شعري حر في
عدد الكلمات. وكان نسق البيت الشعري القديم
قد أفلس، ولم يعد يستجيب للحساسية الجديدة.
حتى بالنسبة للشعراء الذين التزموا عروض
الخليل في الديوان، حاولوا توزيع الأسطر
الشعرية بطريقة مغايرة كما في قصيدة إبراهيم
صديقي: إلى أبي نولس ص 198 200.
وقصيدة زبير دردوخ: يرث الشهداء ص 256-

محمد حسونات: قصيدة الملكة، حوت مقطعين، وقصيدة بشير ضيف الله: نون ووجهك الغارب 11 رقم فيها أحد عشر مقطعا، وقصيدة مجدي بن عيسى: تلويحة النهر، رقم فيها سبعة مقاطع. وقصيدة عبد السلام بوحجر: حوار باريس، ثمانية مقاطع، وقصيدة علي ملاحي: البلبل تعتصر العنب ثمانية مقاطع، الخ... وكان الأرقام منبهة على دلالة معينة، وهي فاصلة بين مقطع وآخر ربما هي فاصل دلالي، فكل مقطع رقم يحوي موضوعا جزئيا. واستغنت بعض النصوص عن الأرقام والتزمت بالجنوم العازلة للمقاطع، كما في قصيدة رحيم جماعي: كل هذا الخراب. ويبدو أن شعرية الإيقاع في ديوان الجاحظية، هي شعرية الانفتاح، واستثمار لكل إمكانات تفني الجانب الموسيقي والصوتي، والجانب البصري للنص الشعري.

وحاولت تجاوز عروض الخليل، في صرامته وعلميته، ففي هذا المنجز من القصائد المتميزة بحكم فوزها في المسابقة، ما أبقى على بعض جزئيات عروض الخليل، وما تجاوزه، لأن الكتابة الشعرية «بناء حركي، مفتوح وشعرية مفتوحة، لا كمفهوم نسقي مغلق ومكتمل» (78) إنها نصوص لشعراء مغاربة: جزائريين وتونسيين ومغربيين، تتعاضد دلول الديوان، إلا أنها تصنع قدرها الشعري المختلف، فكل نص فهم يختلف، وعلى ماذا تركز إبداعه وفراجه، رغم وجود المشترك الخفي.

فالنصوص في مختلف مظهراتها، هي انعكاس لذوات، تختلف في نظرتها، وفي قناعاتها الجمالية. وما يمكن أن نقول عنها: إنها نصوص ترفض التطويل والتطابق، وترواغ في الاختلاف، تتعقب المغفلت، وتتكرر إيقاعيا بأشكال متنوعة، فهي شعرية تفرخ إلى شعرية، فشعرية الإيقاع لا يمكنها تحديدها، في عناصر قارة، لأنها نفلت من التحديد مع كل نص. وما قراءتنا إلا عتبة من عتبات شعرية مختلفة فمزجها من الاختلاف الواعي، لنقلنا من أحادية النظرية.

ولما نعتمد على المعايير البصرية لنصوص الديوان، نقرأ العديد من الظواهر، منها: توزيع البيضاء أو النقاط المتتالية، بشكل ملفت للانتباه، كما في نص مراد العموني: جناز البحر، حيث وردت النقاط المتتالية في 28 موقف داخل القصيدة، بين بياض واسع، كما في هذا السطر:

وإن رموا همّ الهرب....

.....(73)

وبياض ضيق:

إذا الوجد ضائق.....(74)

وبياض اعتمد الحذف في الكلمة:

حين قُلت!

ويحي.....وينخف

ي(75)

وما يمكننا قوله حول هذا البيضاء، هو أنه مقصود من الشاعر، ويعد من خلاله إلى إشراك البصري بالدلالي، فمعتدنا يتلقى البصر هذا البيضاء، يبعد إلى ملته، فموقف البيضاء في نهاية سطر للصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام، وتفاعل البصري مع السمع في بناء إيقاع النص (76) فتشكل تعاضدا بين الشاعر والقارئ.

وإذا كانت «القصيدة تتميز على الصعيد الموسيقي بوضوح الإيقاع وقوته وعلى الصعيد النصي، بالتأثير والفعالية وعلى صعيد الذاكرة بالتكرار والاستعادة...» (77) فإن القصيدة الحديثة (بمفهوم الحديثة) تتميز بتنوع الإيقاع وحريته، وتلغي الذاكرة لأنها ترفض التسع على المنوال، والولاء للنموذج. لهذا تحاول أن تتجاوز عروض الخليل، وتبني إيقاعا مفتوحا. حتى في أدق جزئياته، وتستمر ترقيم المقاطع، كما في قصائد الديوان: قصيدة ميلود خيزار: الجنوبي، التي رقم فيها عشرين مقطعا. وقصيدة حافظ محفوظ: مرثية للمية الطين، ست مقاطع مرقمة تسلسليا. وقصيدة عيسى قارف: المدن الغامضة، رقم فيها خمسة وثلاثين مقطعا. وقصيدة

الهوامش

- مفاهيم الشعرية ص 17، وعشاني الميلود: شعرية تودوروف ص 69، وقاضل ثامر: اللغة الثانية ص 101، وأنونيس: الشعرية العربية، وصلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، ومحمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القهار الجرجاني ص 87، وشربل داغر: الشعرية العربية الحديثة، وعبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الإتياع والابتداع ص 7، ورشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص ص 138، وعبد القادر فريدوح: شعرية القص الخ... ص 13.
- [13] - جيرار جيب: منخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب، 1986، ص 80.
- [14] - راجع رومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد التولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، ط 1، المغرب، 1988، ص 27-31.
- [15] - المرجع نفسه، ص 24.
- [16] - فاطمة الضال بركة، النظرية الألسنية عند روملي حاكسون دراسة وتصور، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، لبنان، 1993، ص 58.
- [17] - محمد التولي: مفاهيم الشعرية دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 1994، ص 18.
- [18] - ترغطلان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري الميخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط 2، المغرب، 1990، ص 23.
- [19] - راجع عشاني الميلود: شعرية تودوروف، دار قرطبة، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1990، ص 18-19.
- [20] - راجع تودوروف: الشعرية، ص 84.
- [21] - جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد التولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص 15.
- [22] - المرجع نفسه، ص 9.
- [23] - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكبير من البيئوية إلى التشرحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط 6، الدار البيضاء، 2006، ص 24.
- [24] - المرجع نفسه، ص 26.
- [25] - المرجع نفسه، ص 27.
- [26] - أنونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط 2، بيروت، 1979، ص 312.

- [1] - يوسف وغليسي: الشعرية والسردية، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، دار القطب الفكر، دط منشورات - مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسطنطينية، 2007، ص 9.
- [2] - راجع محمد بنون: الشعر العربي الحديث بنياته واندالته، 3 للشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط 3، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص 107.
- [3] - ديوان الجاحظية، قصائد مفدي ركريا المعاربة للشعر 1990-2006، منشورات التبيين، الجاحظية، 2007، الجزائر، ص 9.
- [4] - راجع يوسف وغليسي، الشعرية والسردية ص 12.
- [5] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "الإنشائية" عبد السلام الممدي، في كتابه الأسلوبية والأسلوب ط 3، ص 160-170 وقاموس اللسانيات ص 194 ومحمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب ص 137.
- [6] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "الشاعرية" سعيد علوش في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ص 74، وعبد الله الغدامي: الخطيئة والتفكير ص 19.
- [7] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "علم الأدب" جابر عصفور في ترجمة (عصر البيئوت) - أدب كزويل ص 283.
- [8] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "فن النظم" فاتح الإمارة وعبد الجبار محمد علي في ترجمة (أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب) نقلا عن مفاهيم الشعرية ص 16.
- [9] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "فن الشعر" مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ص 416، وعبد الرحمن الحاج صالح في المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات ص 110.
- [10] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "نظرية الشعر" علي الشرع: مجلة الأقاليم الحراقية ع و- 1989 (نقلا عن مفاهيم الشعرية، ص 15).
- [11] - من النقاد الذين استخدموا مصطلح "البيوطيقا" بشير القمري: مجازات ص 83-91. وجابر عصفور ترجمة (عصر البيئوت) ص 283، وسعيد يقطين: الكلام والخبر، ص 23. وعبد السلام الممدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 25.
- [12] - مصطلح "الشعرية" هو الأكثر تداولاً في الساحة النقدية العربية، فقد استخدمه حسن ناظم:

- (54) - أوديس: الشعرية العربية، دار الآداب، ط2، بيروت، 1989م ص27.
- (55) - حميس الورتلي: الإيقاع في الشعر العربي الحديث خايل جوي نموذجاً، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005، ص30.
- (56) - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص21.
- (57) - ديوان الجاحظية، ص186.
- (58) - المصدر نفسه، ص198.
- (59) - المصدر نفسه، ص256.
- (60) - المصدر نفسه، ص326.
- (61) - المصدر نفسه، ص302.
- (62) - المصدر نفسه، ص86.
- (63) - صلاح يوسف عبد القادر: في العروض والإيقاع الشعري دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام، ط1، الجزائر، 1996-1997، ص124.
- (64) - أراجيح ناصر لوحيشي: أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مطبوع أطروحة دكتوراه الدولة، جامعة مولود مصري، قسم اللغة العربية، 2004، ص227.
- (65) - ديوان الجاحظية، ص74.
- (66) - المصدر نفسه، ص74.
- (67) - المصدر نفسه، ص78.
- (68) - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ص136.
- (69) - ديوان الجاحظية، ص74.
- (70) - المصدر نفسه، ص186.
- (71) - المصدر نفسه، ص62.
- (72) - المصدر نفسه، ص63.
- (73) - المصدر نفسه، ص274.
- (74) - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص97.
- (75) - المرجع نفسه، ص97.
- (76) - مصطلح "الجملة الشعرية" من مصطلحات قصيدة الجذاعة، التي تعني البنية المكتوبة بداتها، قد تكون سطرًا شعريًا أو مجموعة سطور، فقد تكون قصيرة وقد تطول.
- (77) - ديوان الجاحظية، ص214.
- (78) - المصدر نفسه، ص214-215.
- (79) - المصدر نفسه، ص180.
- (80) - المصدر نفسه، ص332.
- (54) - أراجيح المصدر نفسه، ص16-17-18.
- (55) - أراجيح المصدر نفسه، ص20-21.
- (56) - المصدر نفسه، ص20.
- (57) - المصدر نفسه، ص88-89.
- (58) - المصدر نفسه، ص56-59.
- (59) - المصدر نفسه، ص112-113.
- (60) - المصدر نفسه، ص120.
- (61) - المصدر نفسه، ص179.
- (62) - نازك الملائكة هي التي أطلقت مصطلح (القصيدة المنوثة) في كتابها: قضايا الشعر المعاصر، ص91-100.
- (63) - إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، ط2، الجزائر، دت، ص220.
- (64) - ديوان الجاحظية، ص118.
- (65) - أراجيح محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص130.
- (66) - بوري لوتمان: تحليل النص الشعري بنية القصيدة، ترجمة محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1995، ص106.
- (67) - محمد الماكري: الشكل والخطاب، من أجل لتحليل طاهر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1991، ص139.
- (68) - ديوان الجاحظية، ص52.
- (69) - المصدر نفسه، ص87.
- (70) - المصدر نفسه، ص107.
- (71) - المصدر نفسه، ص175.
- (72) - المصدر نفسه، ص231.
- (73) - المصدر نفسه، ص230.
- (74) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
- (75) - محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ص130.
- (76) - أوديس: الشعرية العربية، ص28-29.
- (77) - صلاح بوسريف: مضائق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2002، ص59.

الشعر الجزائري بالفرنسية والقضية الفلسطينية

فلسطين في عيون يوسف سبتي*

أ.د. حسين ابوالنجا

والفجر ينعكس على الزجاج
ولا تعود تشرب الكلاب
في
أخاديد اليد

ووضح أن الصور هنا تتلاحق فتتوالى الدلالات غير المباشرة، وتتضاف إلى المعاني اللغوية إلهاءات عميقة نوحي تلك الدلالات بظلال نفسية قادرة على الوصول إلى الأعماق، ولا شك أن الصورة قبل الأخيرة تدل على أن الأشياء قد بلغت عند الشاعر منتهاها الأقصى، والدليل على ذلك أنه اختار واحداً من الحيوانات التي تقع في نفس ما يمكن أن يلجأ إليه شاعر ولا شك أن اختيار الشاعر صيغة المضارع "لا يعني دخولا أعمق" 4 فقط، وإنما يعني ولوجاً مستمرا ودائما إلى خريطة القضية، مما يدل على أن الشاعر يعيش تفاصيل القضية حاضرا ومستقبلا معا على اعتبار أن الفعل المضارع مختص بالحاضر والمستقبل، ولعل اللافت للنظر هنا أن الشاعر قد لجأ إلى تكرار الصيغ في كل من الخطون الأول والثاني، جملة اسمية فعلها مضارع متبوع بجار ومجرور، ولولا الترجمة لكان الخط الثالث مثلها بزيادة طفيفة، وسنلاحظ أن التكرار "5" هو السمة المميزة للصيغة من البداية إلى النهاية. ولما لم يعد بالإمكان تحمل المزيد، فإنه لا بد من التوجه إلى المقاتل الذي يصنع للأمة فجرا القادم.

إلى أين
أيها المقاتل

إن الالتفاتة إلى المقاتل انتقال من مستوى إلى مستوى آخر أعلى منه درجة، وليس ثمة من

إذا كان الباحث في الشعر والقضية الفلسطينية يجد نفسه أمام كم هائل من القصائد هنا وهناك، في هذا البلد أو ذلك، وفي هذه اللغة أو تلك، فإن هذا يعني أن القضية الفلسطينية ليست قضية الشعب الفلسطيني وحده، وإنما هي قضية الإنسان الحر بغض النظر عن جغرافيا، ولا تختلف الجزائر عن غيرها من الدول التي وفقت مع الثورة الفلسطينية، بل أنه يمكن التأكيد على أن أهم ما يميز الجزائر كون غيرها من الأمم هو أنها الأكثر احتفاء بالثورة الفلسطينية ليس على المستوى السياسي فقط، وإنما على المستوى الشعبي أيضا، فالثورة الفلسطينية لا تعيش في الوجدان الجزائري وإنما تتجسده وتصوغه في كل خطوة إلى تحقيق النصر في فلسطين.

وفيما يتعلق بالشعر، فإنه من النادر أن تجد شاعرا جزائريا واحدا لم تسكن الثورة الفلسطينية في كتاباته الموهلة في البعد، وأنه لا يفتأ يكتب عنها المرة بعد المرة، فالجزائريون ينطلقون من أن فلسطين هي "المحيط الذي ينسجمون معه" 1.

ويوسف سبتي واحد من الشعراء الجزائريين الذين عاشوا القضية الفلسطينية وكتبوا ديوانا لم يدع "مجالا لعادل أو رقيب" 2 اطاعت عليه في أوائل السبعينات، وقامت بترجمة ثلاث قصائد منه في "الشعب الثقافي" هي على التوالي: "الفجر" و"أقوى من الصوامير" و"دائما عن فلسطين" 3.

وفي "الفجر" ينطلق سبتي من أن الثورة الفلسطينية هي النهار الذي طلع على الأمة بعد هزيمة جوان 1967، فأضاء الكون إلى حد أنه لم يعد في أخاديد اليد أي مكان للخفافيش.

الريح تتبع من القرع

للتنظر أن عدد مرات التكرار يحمل أيضا ظلاله المميزة، ومعنى هذا أن الشاعر مهما أخذه الاتجاه فإنه يظل مشدودا إلى الواقع الحي الذي يعيش فيه، والذي يعكس على ذات الشاعر صورته الحقيقية فتقبله "النفس وتناثر بمقتضاه" 11.

بالدم

تحارب الأيدي

كيلا يضيع الأمل

إن التضحية بالدم ليست طوباوية كما قد يزعم البعض، وإنما هي ضرورة تفرضها الحاجة إلى التنظير على الصبر، وتستوجبها المحاربة في أحلك الظروف، لأنه لا مفر أمامهم سوى ذلك من أجل الوطن. ومن أجل العدالة معا لكي يتحقق "التعادل الثقافي للكفاح الميمح" 12، وواضح مرة أخرى أن التكرار هنا يركز على الفعل المضارع ليس لأنه يشمل على إحياءات تعبيرية كثيفة فقط وإنما للهروب من "مجرد تكرارات لفظية مبتذلة" 13.

أو

أيتها العدالة

العدالة والوطن

ومن البديهي أن الطريق إلى الوطن ليست معبدة لا من خلال منطق السياسة 14 ولا من خلال أي منطق آخر، وإنما هي ملونة بالمصاعب، ومن بين هذه الفخاخ حملات التشكيك التي ابتدأت تظهر بفعل تخطيط العدو المعلن والمبرمج منهجيا، وبفضل الإمكانات الهائلة الموضوعية تحت تصرف إستراتيجية التأثير على المقاومة وعلى المحيط الذي يحتضنها، ويلاحظ أن الشاعر قد لجأ هنا كالعادة إلى تكرار كلمة العدالة مرتين آخر الخط الأول وأول الخط الثاني، أي أنه لجأ إلى التكرار الراسي لإثارة "انفعالات وإجساسات لا تحصى" 15.

قف يا عمر

عمر

انظر حملات التشكيك

هو أفضل من المقاتل لتجسيد النهوض بعبء تغيير المرحلة، ولأن التجربة علمت الشاعر أن الغدر يمكن أن يغتال الحلم فجأة، فإن الواجب يقتضي التنبية، فأخوف ما يخافه الشاعر على الثورة الفلسطينية هو الصمت بمعانيه الحقيقية والرمزية معا، أو بما يمكن تسميته "باجتماع الأضداد" 6.

الصمت يستوجب الحذر

والموسيقى تصفي الصمت

والمقصود بالموسيقى هو الانبهار بالثورة والتطويل لها على اعتبار أنها البديل وغير ذلك مما كان يقال بهدف نفخ الثورة أولا، وثانيا من أجل توريثها فيما يحيد بها عن الدرب، ومن هنا كان على الثورة ألا تقع في المصيدة خاصة وأنها في البدايات، وإن المسيرة تحتاج إلى نفس طويل أطول من كل "أحاسيس وعواطف الشعراء" 7 الذين كتبوا عنها والذين سيكفون في المستقبل، ويجب لفت الانتباه إلى أن الشاعر يضغط من جديد على تكرار المصيدة بنفس الملاحظات السابقة مبتدأ "خبره جملة فعلية فعلها مضارع" حتى تتجدد العلاقات وتثري الدلالات وينمو البناء الشعري 8، ويمكن الإشارة إلى أن الشاعر حين يضغط على الاسم أكثر من الفعل فإنه يبتعد عما هو عاطفي وينحاز إلى ما هو عقلي. وذلك لكي يقطع للمتلقي عن طريق المنطق وليس عن طريق الانفعال العاطفي، والملاحظ هنا أن التكرار يشكل في مستويين: الأول: مستوى لفظي ومعنوي والثاني معنوي 9 لفظي على مستوى لفظ "الصمت" ومعنوي على مستوى الجملة.

والمسيرة طويلة

طويلة

طويلة

ولا شك أن تكرار كلمة طويلة لا يحمل فقط دلالات معنوية، وإنما يشي بضرورة توطين النفس على أن النهايات المعبدة ليست في متناول اليد من البداية، وأنها يجب أن تتعلم من كل فجاج البص الشعري وتواءمه 10، واللافت

لرأسي أول الخطين الثالث والرابع "لينكي حرارة العاطفة" 21، ومعنى هذا إن العلاقة بين الأرض وأصحابها قوية قوة علاقة النص بالواقع الخارجي و"الانساق للغة الداخلية للنص" 22، وإن قوتها هي التي تمنحهم القدرة على تحويل البرد في الساحة إلى نار تستدفئ بها الساحات وتنتظر "من رجس الاستعمار وشؤمه" 23، والملاحظة اللافتة للنظر أن الشاعر يبدأ المقطع بضمير المخاطب "أنت" وهو هنا المتلقي وأنها بضمير المتكلمين "نحن" الذي هو الشاعر "تدخل الجهاز المرجعي والجهاز الشعري" 24، وصار المرسل والمرسل إليه شخصا واحدا.

تعال تعال تعال

هو ذا التكرار بفرض نفسه من جديد، ليس من أجل التأكيد فقط، وإنما بفرض الإيحاء بأن الاستفادة من التجارب الأخرى تتطلب العودة من أجل إثراء التجربة، ولكن هذا التكرار معكوس التكرار الأول روح، ويمكن ملاحظة أن الإصرار في الخالق لا يقتضيه المنطق، وإنما تتطلبه الحاجة إلى جعل صدر المتلقي يخلق مع الكلمات المتداخلة العازمة 25، وتتحوّل الصرخات في وعي الناس إلى آمل تغلهم من الظلمة إلى انور عن طريق أن الاختلاف في الشكل اختلاف في المعنى كما يقول بلومفيلد 26.

قل لنا

ما الذي لم تجده فلسطين

مد أعوام

وبحن في دهلنا

نضالج الكلمات

في صدى عيننا المختار

إن العربي الذي لم يستطع بعد أن يستوعب التنكية مذهول لا يفك بوضع الكلمات بعث أكثر منه بوعي حقيقي، ومن هنا فانه يتعلق بالثورة التي تعبر "عن رغبة الشعب الحقيقية" 27، والمواخذه الوحيدة التي يمكن الإشارة إليها تتمثل فيما جعله اختيارا، والواقع أن العرب لم يختاروا

ومع انه يمكن توطين النفس على كل الاحتمالات، إلا انه لا ينبغي على الإطلاق، ولو لمجرد الظن، تسليان انه كلما اشتدت الظلمة اقترب العجز، وإن على العين إلا تكتفي بمقاومة المخز، وإنما يجب أن تقتصر عليه لأنها "أشد ارتباطا بروح العصر" 16، ولا شك أن معاودة التكرار بالصورة السابقة -أخر الخط وأول الخط الذي يليه- هو في حد ذاته تكرار يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين 17.

عمر

هو ذا العجز

أن العجز أت رغم حملات التشكيك، ومن المؤكد أن اختيار اسم عمر لم يأت هكذا، وإنما فرضته الذاكرة والخلفيات، ومن هنا يتأكد من جديد أن الشاعر مشدود إلى العلامة الفارقة للامة، ولا شك أن الابتداء بالمباشرة أي بمداواة عمر والانتهاؤ بالصورة الرامزة خاتمة مميزة ترسخ في الوجدان معنى التمثال والمواجهة مشاكل العصر 18، ويلاحظ هنا أيضا أن الشاعر يكرر الاسم لمرة ثالثة، ومن المعروف خاصة أن الاسم المكرر ليس اسما كغيره من الأسماء ولكنه في الوجدان للمسلم بئري الموقف ويشهد الشعور إلى حد الامتلاء 19 مما يؤكد مرة أخرى أن انتماء الشاعر إلى المجتمع ليس طارئا وإنما هو متغلغل في أصقاعه إلى درجة الامتلاء. وإذا كان الشاعر في "العجز" قد انحاز إلى الثورة، فإنه في "أقوى من الصواريخ" يعلل ويبرر، فالثورة في فلسطين لم تنهض من فراغ، وإنما انبثقت من ضرورة منح "الناس الرؤية" 20 للتخلص من الواقع المر الذي يعيشون فيه.

روح روح

إن نبقي في شعيرة ساحتنا

على الأرض منبطحين

على مسام أرضنا

مرة أخرى يعود الشاعر إلى أسلوب التكرار ثلاث مرات لفتية في الخط الأول، وإلى التكرار

عودة للرجاء

لأقوى من الصوارم

الرجاء والتصميم أقوى من كل شيء، من
الخوف، ومن المستعمر، ومن السيوف
الصارمة، ومن كل الآلام والدموع، وهكذا فإنه
ينبغي رفض كل ما هو غير مجد مثلما "الجنون
يرفض الخوف"33.

مرفوضة كل الآلام

منوعة اللمعة

للا مجدية

إن الألم وإن كان يوجع إلا أنه لا ينبغي أن
يصاحبه بكاء، ففي الضلال لا يجب البكاء، وإنما
الذي يجب هو القتال، وليس معنى ذلك التجرد
من الإنسانية في لحظات الضعف، وإنما لأن
البكاء لا ينسجم مع الحرب في زمن قرب "هيمنة
القطب الواحد"34.

فصوف حالنا العالم

لفلسطين تحية

لخوتي تحية

تحية يا رفاق

إن ما يحدث في فلسطين يتطلب التحية من
الجميع، ليس لأن فلسطين حالة خاصة فقط،
ولكن لأن الفلسطينيين وحدهم يواجهون أكبر قوة
عنصرية منجدة بالسلاح بالإرادة فقط، ومن
جديد يعود التكرار الثلاثي مرتين في نهاية
الجملة ومرة في بدايتها لكي يفيد التشمول من
ناحية و"التدخل على المؤلف من ناحية ثانية"35،
وللالتفات للنظر هنا أن الشاعر يجمع بين الرفاق
والإخوة في إشارة واضحة ليس إلى الوحدة
الوطنية فقط، وإنما إلى ضرورة الجمع في التجربة
بين ما هو ذاتي وخاص وبين ما هو إنساني
وعام، وإذا كانت المسألة الصهيونية فرضاً على
المنطقة نتيجة ظروف في منطقة أخرى، فإن
المقاومة تستمع لنفسها الأغنية المكتوبة في القول
الإنساني "36" من المعاناة الخاصة غير المستوردة.

منغني

يقدر ما فرض عليهم الأمر فرضاً وعنوة، إن
الأخر هو الذي فرض هذا الواقع وإن العربي
اضطر إلى القبول، أما الصورة اللافتة للنظر
فهي المفاجأة بالعودة إلى الحقيقة انطلاقاً من
النفس البشرية"28

رح رح رح

عد إلى الخنجر المغموس

في قلب مدينتنا

عندما تنتسب الجوارح

إلى الكتابة

في شوارع الشرق

في هروباً الذي لا يختبر

إذا كان الخنجر المغموس وسط العالم هو
إسرائيل، فإن الثورة الفلسطينية هي محط
الأنظار، ليس لأنها البلد الوحيد الباقي تحت نير
الاستعمار وإنما لأنها مركز الوجود في الدنيا،
ولا بد هنا من الإشارة إلى أن التكرار الألفي
يتكرر ثانية بنفس الحروف وبفلسفها مرثاة
التكرار، مما يؤكد أنه يشكل "بنية مهيمنة على"
القصيدة"29، وإن التكرار الرئيسي المتمثل في
الجار والمجورور يقع في ثلاثة تكرارات هو الآخر،
وهو يوحد أسلوباً في المشاعر وفي الأحداث
أيضاً يكشف عن "القوة الخفية في الكلمة"30.

فلسطين

فلسطين

عشب الجنون الحار

يتحول التكرار إلى ثنائي هذه المرة ويتخذ
شكلاً بسيطاً واحداً هو التكرار الراسي، ومن
المؤكد أنه هنا للتأكيد، وأن الإلحاح على مفاداة
فلسطين مرتين مفاده أنها في القلب، ولا شك أن
تكرار النداء من دون أداة كثافة يتطلبها الشعر
باستمرار من جهة، ويدل من جهة ثانية على
الفصل ظاهرياً بين هذين الجانبين "31"، ولكنهما
في الحقيقة مترابطان دلاليًا فيما يشبه "النشوة
الصوفية في معانقة اللون"32.

المحورية، فلسطين لنُدس أخرى ولكن "لشع
وعلى الطراز الحديث"⁴².

لا تخبروني شيئاً
أي شيء آخر

وواضح أنه لا يشعل البال إلا فلسطين، وواضح
من جديد أن الشاعر لا ينفك يستعين بالتكرار
من أجل إيصال المشاعر إلى الآخر، فلسطين
هي الكل وهي الغاية، وإن كل ما يتناه هو أن
يتأكد من أن فلسطين توثق "الارتباط بالتجربة
الإنسانية"⁴³، وإن تكرار كلمة شيء تكرر
صوتي من جهة وتوتر ليقاعي من جهة أخرى
مهمته "لكشف عن القوة الخفية في الكلمة"⁴⁴.

إنما في بساطة

أخبروني

بكل بساطة

إنها لم تزل حية

إنها لم تمت

ولم تفقد قيماتها

بالمد

والأمل

والإنسان

والملاحظ هنا أن هناك تكرارات متعددة،
كلمة بساطة تتكرر مرتين، وإن الخطين الخامس
والسادس يشتملان على نسق استهلاكي يتكون
من نسخ واسمه جملة فعلية على أنها خبره،
وإن النسخ وإن اخفى من الخط السابع إلا أنه
حاضر فيه من خلال واو العطف، وإن الجملة
فعلها مضارع مجزوم في الخطوط الثلاثة مما
يوحي بالحالية والاستقبال عن طريق نفي
الماضي لكي تكون قادرة على إبراز الجانب
المؤثر في المعنى"⁴⁵.

لا تحدثوني

قليلاً

أو كثيراً

إنما أخبروني

من عندنا

يوماً

قليلًا من انتظارنا

على هذه الأرض

إن المناخ الخاص بتغلغل في الأعماق،
ومعنى هذا أن التجربة الفلسطينية ستفرض
خصوصيتها من دون "الاجترار والامتصاص
والحوار"³⁷ لأن هذا هو المبدأ، وهذه هي
طابع الأشياء على مر الأزمنة، وأنه لا توجد
في العادة بين أي ثورتين علاقة تكافؤ
بسيط"³⁸ كما يقول تودوروف.

بدأ بنا

بعملنا

وعلى الرغم

من خيانات الكثبة

إن الدأب والاستمرار في الثورة هما الطريق
إلى الحرية، وإن أصحاب النفوس التصعبة لا
يمكنهم أن يوفقوا المسيرة ما دامت هناك الإرادة
على النظر بمختلف الحقوق. إن تصميم المعانين
هو وحده القادر على تحقيق النصر والتأثير في
المرجعات"³⁹، فالنصر للشعوب وليس للشواد
الخارجين عن التطلعات إلى الحرية والاستقلال،
وبلغت النظر هنا أن تكرر "أنا" الدالة على
الفاعلين إلحاح على الخصوصية المميزة فيما
هو عام وشامل بين الرمز (اللفظة) والموضوع
(المعنى) "في مستوى الدلالة العادية"⁴⁰، وإن
تكرار حرف الجر في مفتتح الخطين الأول
والثاني مادة ذات "طاقة تعبيرية هائلة"⁴¹
كما يقول بالي.

وإذا كان الشاعر في كل من "الفجر" و"أغوى
من الصواريح" قد انحاز كلية إلى الثورة
الفلسطينية ونهض يعلل ويبرر، فإنه في قصيدته
الثالثة "وداعاً عن فلسطين" يرفض بعثة
اهتمامه على مختلف التجارب هنا وهناك،
ويصر على أن يبقى في قلب الكون وفي القضية

"أيلوليات" أكثر واشد فظاعة لأن يسلم منها لا الأخضر ولا الياض، وعليه فانه لا ينبغي سماع أي شيء آخر سوى فلسطين، وذلك كدأء "ضرورية في فعل الإدراك"49..

لا تتحدثوا

لا تتحدثوا

إنما حدثوني

عن فلسطين

والثلاث للنظر هنا أن التكرار الثلاثي يعود من جديد، ولكنه يتخذ هنا شكلين الأول تكرار الجملة نفسها مرتين، ويتحوير قليل في الثالثة، وإن أسلوب القصير هو الخاصية المميزة التي تلفت النظر في التكرار الثالث، وأنه سيمهد لتكرارات من نوع جديد احتاج الناس إلى تفاهمها يصطب احتياجاتهم"50، وأن تكرار مجموعة من العناصر "أقوى من العنصر المفرد"51

ووثيقها

عن رفضها

وعن رشاشاتها

والرمل الأخير

إذا كان الرشاش هنا رمزا للثورة، فإن الرمل الأخير رمز للعزم والإرادة المخلصة في استمرار الوثبة المسلحة، إن العنوة لا ينفع معها إلا العنوة، ليس من أجل تعزية المظلوم والمسحوق والمقتول، بل معاقبة الظالم والسابق والقائل وتغيير مجرى التاريخ الاجتماعي بالذات"52.

وواضح من خلال تكرار الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه في الخططين الثالث والرابع أن هناك ترجيحاً من جهة وتغلفاً في التفاصيل من جهة أخرى، وأن هذا التكرار الظاهر مصحوب بتكرار خفي في الخططين الأول والرابع سببه حذف حرف الجر، والثلاث للنظر أن الخط الرابع لم يلجأ إلى الضمير المضاف إليه، وإنما استعان بنعت الرمل للتخلص من التكرار التوكيدي أو الحماسي"53. والملاحظ أن القضية لم تعد مجرد عنصر مكون في حركة

على وجه الخصوص
أنها فتية

إن ما يهم الشاعر هنا هو قدرة فلسطين على مواصلة المقاومة، فما تلقته من طعنات يجعل من الإلحاح على الفتوة واجباً شرعياً يفرضه تغلغل فلسطين في قلب كل نفس تتوق إلى أن يصبح العالم إنسانياً بالمعنى الحقيقي، و"فتوة" الثورة في نظر الشاعر لا تعني حماية النفس فقط، ولا تعني مواصلة المقاومة أيضاً، وإنما تعني قبل أي شيء آخر تزويد الآخرين بـ "ضمانة مستقبلية"46.

وإنها لم نزل

تروي صحاريها بالأشيد

ولا شك أن الربط بين خضرة الثورة وصحراوية الحياة العربية المعاصرة تأكيد على الحاجة إلى نفس القبار عن الكاهل، والأمة في مرحلة بيات شتوي، ومن المؤكد أن الأمة بعد هزيمة جوان قد أصيبت في أصلها، وإن هنا فإن مجيء الثورة الفلسطينية قد أخرجها من الوحل إلى العزة، أولاً لأن الثورة تحريك حقيقي للوجدان من ناحية، ولأنها من ناحية أخرى قد حققت في مارس 1968 انتصاراً مؤزراً على إسرائيل في "الكرامة" بالأردن، فأعادت لوجه الإنسان العربي الباهت قليلاً من الدم، فتأكد في الوجدان أن الثورة الفلسطينية هي "قضية وجود أو لا وجود"47.

وأنها

لم تسحق

تحت أقدام السفاحين

السفاحون يحاولون أن يجهزوا على الثورة ولكنهم لن يتمكنوا من اغتيال الحلم، ومن هنا فإن ما يحدث أحبتنا لم لم نجح هو صورة من صور "إخراج العرب"48 ليس من فلسطين وحدها، وإنما مما بين النيل إلى الفرات، وإذا كانت الإشارة إلى أيلول واضحة، فإن الحقيقة تؤكد أنه ليس هناك أيلول واحد، وإنما هناك

والجملة في الرابع مثل المابقتين إلا أنها تختلف عنهما في أن الخير هنا جملة فعلية فعلها مضارع بينما كان في المابقتين مفرداً، وأنها في الخط الرابع اعتمدت على خير في صورة جملة اسمية المبتدأ فيها محذوف. فاكتمل المقطع شكل لازمة منتظمة في الاستهلال، وتكاد تكون منتظمة بعده، فظهرت الإقاعات من خلال "بنية متلاحمة متصلة" 59

ومعنى هذا أن الشاعر ينطلق من فضائه الخاص ليعاين الفضاءات القريبة والبعيدة من أجل عالم أفضل إلى نسل الإنسان 60، والملاحظ أن استدعاء الحراس ليس صوتاً إضافياً يتحول إلى إسقاطات للواقع 61 وإنما هو معنى حقيقي الهدف منه هو التأثير عن طريق "جرس موسيقي في أذان الكثيرين" 62.

أيا حراس
هيا يحطم الجفاف
نعايق النصر
في فلسطين
وصمودها

ولا شك أن الشاعر حين يختتم قصيدته بالتأكيد على معانقة النصر في فلسطين ينطلق من أن الشعوب لا تخسر قضايها الأساسية، ومن المؤكد أنه قد تصحح الآن أن يوسف سبتي في قصائده الثلاث يكشف عن متجه يرتاح إليه الإنسان، خاصة وأن القصائد استطاعت أن ترتفع من الناحية الفنية إلى مستوى القضية التي عبرت عنها، واتى في النهاية لعل يقين أن فلسطين من خلال يوسف سبتي رحمه الله - كانت ظالمة أو مظلومة- متوجهة دائماً في ضمير الأمة الجزائرية.

القصيدة وزواها الفكرية، ولم تعد المسألة أن يعبر الشاعر عنها، وإنما صارت هي الشعر، والشعر أصبح هو القضية، وهو الفضاء الذي يستفيد منه الشاعر ومنه أيضاً "تستفيد عامة الناس" 54. في فلسطين يجب أن يدور الحديث حول الثورة والرفض والثوب والرشاش لأنه ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، أن فلسطين بالنسبة إليه هي الممرات إلى الحياة في الزمن الدرامي للثورة الفلسطينية، والقادرة بالتالي على "التفاعل مع واقعها بإيجابية كبيرة" 55.

وأكثر
وأكثر
ودائماً عنها

إنه لا يمل من معايشتها، وإن كل ما يسمعه عنها قليل لا يكاد يضمن من جوع، ولذل فإن الشاعر يحتاج إلى ما هو أكثر وأكثر، فلسطين لا تعيش في الوجدان، وإنما تسكن في بطار التكوين النفسي 56 للشاعر ولئلا على حد سواء، ويلاحظ مرة أخرى أن هناك تكرارين، تكرار كلمة "أكثر" وتكرار الصوت الرئيسي المعزول "أاو العطف" ثلاث مرات ليفيد التداخي وتعدد صور الأشياء 57.

فلسطين فؤادنا سجين
فلسطين شعاعنا باسمة
فلسطين فكرنا إليك يهرع
فلسطين القلب واللمح

إن فلسطين هي القلب وهي اللحم، وهي الروح وهي الجسد وكل شيء، وولضح أن الشاعر هنا يلجأ إلى تكرار الابتداء الاستهلاكي في نسق رباعي، ومعنى هذا أن للشاعر يريد أن يلم بكبير قدر مما يساوق للمزاج الجديد الذي يأخذ الشعر من قِرب طريق 58.

ويلاحظ أن الجملة بعد المنادى اسمية في الخطوط الأربعة، وأنها في الخططين الأولين مبتدأ وخبر، وإن المبتدأ مضاف ومضاف إليه،

الوطنية للكتاب، طرابلس (ليبيا)، 1984م، ص 47.

9- فايز القرعان، للتكوين التكراري في شعر جميل بن ميمر، (مجلة مؤنة البحوث والدراسات)، ع 1996م، ص 6.

10- خالد الوغلاني، صورة الرجل وزحيل الصورة، دراسة في شعر المتنبي، دار الجنوب للنشر، تونس 1998م، ص 34.

11- جابر عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في تراث النقي، دار لتوير القاهرة 1983م، ص 210.

12- ادونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت 1972م، ص 174.

13- نازك الملائكة، قصبا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت 1979م، ص 263.

14- زهير أبو نضال، جدلية الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979م، ص 164.

15- صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة لنائية، ص 49.

16- الرموز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير، ص 104.

17- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه وننطقه، تر. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منهمة، بيروت، 1961م، ص 29.

18- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، مكتبة النهضة مصر، القاهرة 1957/ ط 3، ص 159.

19- شفيق السيد، أسلوب التفكير بين تطوير البلاغيين وإبداع الشعراء، مجلة إبداع، السنة الثانية، العدد السادس، عام 1984م، ص 15.

الرجوع يقال كره وكُرْ بنفسه...

والكر مصدر كُرَ عليه يَكُرُ كُرا وكرورا وتكررا: عطف عليه وكُرَ عنه: رجع... وكُر الشئ: وكركره: اعاده مرة بعد أخرى. فالرجوع إلى شئ وإعادته وعطفه هو تكرار. وقد يأتي تصريف آخر بمعنى التكرار وهو التكرير يقول (جوهري (393هـ) التكر: الرجوع،

يقال: كره وكُرْ بنفسه يتعدى ولا يتعدى وكُررت الشئ تكريرا وتكررا

والكتاب المعين، التحليل بن أحمد، ج 5، ص 277، وانظر تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري (مادة كُر)، وقاموس المحيط

للقيروز لمادي (مادة كُر)، أما في الاصطلاح فهو تكرار الكلمة أو للفظ أكثر من مرة في سياق واحد

لمكة إما للتوكيد أو لإيادته التثنية أو التثنية أو للتضيق بذكر المكرر (القول في الأوزاع في الإبداع، لأبي هاشم، ج 34/5، ص 35).

ويعد التكرار من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص الأدبي، ويرتبط ارتباطا وثيقا بما هو داخلي لدى الشاعر، ويقوم في المادة على الاختيارات الأسلوبية لمادة معينة

دون الأخرى وعلى صياغات لغوية دون غيرها من الصيغ من أجل التأثير على القارئ، وهو أداة جمالية يلجأ إليها الشاعر بغرض صياغة موقفه الخاص من الموضوع.

6- عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير فترة الاستقلال منشورات التيبن، جاحظية، الجزائر 2000م، ص 24.

7- كامل السوافيري، الاتجاهات الفنية في شعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1973م، ص 37.

8- محنت سعيد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، دار العربية للكتاب والموسسة

* شاعر بالفرنسية، ولد في 24 فيفري

1943 بقرية بويوس ببلدية الميلة (ولاية جيجل)، بدأ تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه ثم انتقل للثانوية الفرنسية الإسلامية بتسنطينة (جيجي

المكي)، سنة 1963، حصل على شهادة مهندس فلاحى سنة 1967 من المعهد الوطني للفلاحة بالعرش (الجزائر العاصمة)، ثم حصل

سنة 1970 على شهادة ليسانس في علم الاجتماع. اشغل أستاذا بالمدرسة الجمهورية للفلاحة بسكيكدة سنة 1968 ثم بالمعهد الوطني للفلاحة بالعرش سنة 1969. ويوسف

سبتي شاعر له نشر ديوان شعر بعنوان "الجميم والجنون" صدر سنة 1981، شارك في تأسيس الجاحظية التي يرأسها الشاعر وطاهر وعمل أستاذا عاما بها، اشغل ليلة 27

إلى 28 ديسمبر 1993، يوسف سبتي بفرقة بالطابق الأول من البداية الكائنة بالمزرعة النموذجية للجامعة للمعهد الوطني للفلاحة.

1- جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1985م، ص 50.

2- إسماعيل شابي، مقدمة لقصيدة عند أبي تمام والمتنبي، مكتبة خريب، القاهرة 1977م، ص 115.

3- للشعب الثقافي، ملحق عن جريدة للشعب، ع 8، 21 نوفمبر 1972م، وكل المقطعات التي اعتمد عليها البحث مأخوذة من هذا المرجع.

4- كامل الصاوي، تركامات القيثاب الفلسطيني في شعر محمود درويش، ثلاثية لتطوير الرياح التكتسي، مكتبة لآراء، القاهرة 1992م، ص 72.

5- التكرار في اللغة من الفكر بمضى للرجوع. ويأتي بمعنى الإعادة والعطف يقول ابن منظور: الكر:

- 20- حنا مينا "واخرون"، ناظم حكمت وقضايا أدبية، وزارة الثقافة، دمشق 1971 ص 83.
- 21- أليزابيث درو، الشعر كيه نفهمه ومثوقه، ص 87
- 22- عبد العزيز حمودة، المريا المحببة من البنوية إلى التفكيك، عالم المعرفة ع 232، الكويت 1978، ص 107.
- 23- عبد المالك مرتاض، لبب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962)، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر 2003 ص 309.
- 24- عبد السلام المسدي، النقد والحدائق، دار الطليعة، بيروت 1983 ص 82
- 25- عصي صناعوري، دراسات في الأدب الأجنبية، دار المعارف بمصر، القاهرة 1977 ص 117 الأول، بغداد، سنة 1985م، ص 21.
- 26- كراهام هاف، الأسلوبية والأسلوب، ترجمة كلظم سعد الدين، مجلة افاق عربية، العدد 27 -عبد الرحمن الكواكبي، الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1975 ص 358
- 28- أرشيبالد ماكليس، الشعر والتجربة، تر. ملسي الخضراء الجيوسي، دار البقعة، بيروت 1963 ص 88
- 29- بشري موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1999 ص 89
- 30- أ.ف. تشترين، الأفكار والأسلوب، ترجمة د. حياة شرف، ص 50.
- 31- محمد حماسة عبد الطيف، طواهر نعبية في الشعر لحر، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الحادجي، القاهرة 1990 ص 122.
- 32- أبو القاسم محمد كرو، دراسات عن الشابي، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م، ص 258.
- 33- رولان بارت، لغة النص، تر. فؤاد صفا والحسين سيجاز، دار طريقال، الدار البيضاء (المغرب) 1988 ص 50
- 34- البشير العربي، مقاربات سوسولوجية في الثقافة والتنمية والمجتمع، دار سحر للنشر، تونس 1998 ص 68
- 35- محمد صناع التلقي والتأويل، مقاربة فلسفية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب) 2001، ط 2، ص 73
- 36- صموئيل هنري هوك، منسلف المخيلة البشرية، بحث في الأساطير، تر. صبحي حنيتي، دار الحوز دمشق 1983 ص 13
- 37- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت 1979 ص 253
- 38- T. Todorov, 2. Poétique 1968, Page 43. Point No 45,
- 39- محمود عجلان عبد الوليد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة 1996 ص 71
- 40- عبد الله إبراهيم، التلقي والميقات الثقافية، منشورات الاختلاف، الجزائر 2005 ص 16
- 41- صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، ص 27
- 42- سميح شبيب، محمد علي الطاهر، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين-شرق برين بتوسيا (أقرص) 1990، ص 250-251
- 43- عبد الله الفذالي، الخطبة والتكبير، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية) 1985، ص 83
- 44- أن. تشترين، الأفكار والأسلوب، ترجمة د. حياة شرف، مجلة افاق عربية، بغداد، د.ت، ص 50
- 45- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار لشرق، عمان 1997، ص 32
- 46- حركة التحرير الوطني الفلسطيني فتح، قضايا ومنحطات للنضال الوطني الفلسطيني خلال عام 1995، يناير 1996، ص 76
- 47- كامل السوفيري، الأدب العربي المعاصر في فلسطين، من سنة 1860-1960، دار المعارف بمصر، القاهرة 1979، ص 294
- 48- لمد تشقري، دفاعا عن فلسطين والجزائر، تر. خيرى حماد، منشورات المكتب التجاري، بيروت 1962 ص 62
- 49- جان بول سارتر، نظرية الانفعال، دراسة في الانفعال الفسيولوجي، دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت، ص 78
- 50- محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاعف وفتلاشي في النقد والشعر، دار مراس للنشر، تونس 1992، ص 70
- 51- النص الأدبي وقضايا عند ميشال ريفاتيز من خلال كتابه

العربية، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.

ترجمات الخواص الفلسطينية في شعر محمود درويش، كامل الصلوي، ثلاثة الطيور الرياح الثلاثي، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1992.

الثقفي والسياسات الثقافية، عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.

الثقفي والتأويل، محمد مفقاح، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، 2001، ط2، جنيلة الشعر والثورة، زويه أبو نضال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

الخطبة والتكبير، عبد الله الغداسي، النادي الأدبي الثقافي، جدة (السعودية)، 1985.

دراسات عن الشابي، أبو القاسم محمد كرو، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984م.

دراسات في الأدب الأجنبي، عيسى الناهوري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1977.

نفاذا عن فلسطين والجزائر، احمد الشقيري، تر. خيري حماد، منشورات المكتب التجاري، بيروت، 1962.

الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي الكبير فكرة الاستقلال، عثمان حشاش، منشورات التيبين، الجايطية، الجزائر، 2000.

زمن الشعر، ادوين، دار العودة، بيروت، 1972.

شعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، عبد الرحمن الكيالي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975.

صورة الرحيل ورحيل الصورة، خالد فوغلاتي، دراسة في شعر المتكبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.

62- مارك التجنو ضمن" فائق التنصية، المفهوم والمنظور، تر محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998 ص76

المصادر والمراجع أولا: العربية

الاتجاهات الفنية في شعر الفلسطيني المعاصر، كامل السوافيري، مكتبة الأجلو المصرية، القاهرة، 1973.

ألب الحرب، نجاح الطار، حنا مينا، دار الأدب، بيروت، 1979، ط2،

ألب المقاومة الوطنية في الجزائر (1830-1962)، عبد الملك مرتاض، منشورات المركز

الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2003.

الألب ومذاهبه، محمد مندور، مكتبة بصحة مصر، القاهرة، 1957/ ط2، الألب العربي الميسر في فلسطين، من سنة 1860-1960،

كامل السوافيري، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1979.

الأسطورة والرمز، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985.

الأسلوبية الصوتية، محمد صالح الضالع، دار غريب، القاهرة، 2002.

أسلوب التفكير بين تنظير البلاغيين وإبداع الشعراء، طبع السيد، مجلة إبداع، السنة الثانية، ج6، عام 1984م.

الاصول المعرفية لنظرية الثقفي، نظم عودة خضر، دار الشروق، عمان، 1997.

أنوار الربيع في أنواع البديع، لابن مصصوم، تحقيق شكر هادي شكر، مطبعة النعمان، قنص، ط1، 1969م.

تاج اللغة وصحاح العربية، الجوهري، تحقيق احمد عبد الغفار عطار، لشركة التبنية للموسوعات

صناعة النص، وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السامي"، مجلة فصول، 28، للمجلد الخامس، ج1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.

52- خليل احمد خليل، المعرفة الاجتماعية في أدب جبران، دار ابن خلدون، بيروت، 1981، ص33

53- محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار غريب، القاهرة، 2002، ص34

54- مهن خليل عمر، علم اجتماع المعرفة، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، 1993، ص104

55- نجاح الطار، حنا مينا، أدب الحرب، دار الأدب، بيروت، 1979، ط2، ص55

56- رشاد عبد الله الشامي، الفلسطينيون والإحساس الزائف بالذنب في الأدب الإسرائيلي، دار المستقبل العربي، القاهرة، 1988، ص11

57- محنت الجبار، الصورة الشعرية عند الشابي، ص68

58- لطفي عبد البديع، ميتافيزيقا للغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص163

59- موسى وبهغه، التفكير في الشعر الجاهلي، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة (الأردن)، المجلد الخامس، العدد الأول، 1990م، ص37.

60- من دي لويش، الصورة الشعرية، تر. احمد نصيف الجاني واخرين، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص168

61- محمد عبد المطلب، قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص21

درو، تر. محمد إبراهيم الشوش، مكتبة مضمينه، بيروت، 1961م.
الشعر والتجربة، إرنست ماكش، تر. علي الخضراء الجبوسي، دار الفيلق، بيروت 1963.
الصورة الشعرية، س. دي لويس، تر. أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد، بغداد 1982.
أفاق التناسية، مارك انجيو ضمن "المفهوم والمنظور"، تر. محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.
الأفكار والأسلوب، أ. ن. تشترين، ترجمة د. حياة شرارة، مجلة أفاق عربية، بغداد، دت.
لذة النص، رولان بارت، تر. هاجر صفا والحسين سبخان، دار طوقال، لدار البيضاء (المغرب) 1988
منحطف المعيلة البشرية، بحث في الأساطير، سمونيل هنري هوك، تر. صبحي حليدي، دار الحوار دمشق 1983.
ثلاثا: فنونيات
البحرية
التكرار في شعر الجاهلي، موسى ربابعة مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتة (الأردن)، المجلد الخامس، ع 1990م.
التكوين التكراري في شعر جميل بن ميمر، فايز القرعان، (مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، ع 1، 1986م.
الشعب الثقافي، ملحق عن جريدة الشعب، ع 21، 8 نوفمبر 1972.
النص الأدبي وقضايا عند ميشال ريفاتير من خلال كتابه "مناخات النص"، وجون كوهين من خلال كتابه "الكلام السلمي"، مجلة أصول، 28، المجلد الخامس، ع 1، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1984م.

ب- سقطة الأجنبية

T. Todorov, 2. Poétique.
Point No45, 1968.

والإعلام، بغداد، 1982م.
كتاب المناهات والتلاشي في النقد والشعر، محمد لطفي البوسفي، دار سراس للنشر، تونس 1992.
محمد علي الطاهر، سمح شبيب، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين-شرق برن، لوجوسيا (إيرس) 1990
المرايا المجدبة من البنيوية إلى التفكيك، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة عدد 232، الكويت 1978.
المعرفة الاجتماعية في أدب جبران، خليل أحمد خليل، دار ابن خلدون، بيروت 1981.
مفهوم الشعر، جابر عصفوري، دراسة في التراث النقدي، دار التوير، القاهرة 1983.
مقاربات موسيولوجية في الثقافة والتنمية والمجتمع، البشير العربي، دار سحر للنشر، تونس 1998
بقصة القصيدة عند أبي تمام والمعتزلي، إسماعيل نسي، مكتبة غريب، القاهرة 1977.
ميثاق النقد، لصفي عبد البديع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1997.
ناظم حكمت وقضايا أدبية، حامي مينا ولحرون، وزارة الثقافة، دمشق 1971.
نظرية ثقافي، يشرى موسى صالح، أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1999
النقد والحداثة، عبد السلام المصري، دار الطليعة، بيروت 1983.
ثقافتنا: المترجمة
الأسلوبية والأسلوب، كراهام هنت، ترجمة كلثوم سعد الدين، مجلة أفاق عربية، ع 1، بغداد، سنة 1985م.
دراسة في الانفعال اليوم، ميولوجي، جان بول سارتر، نظرية الاتصال، دار مكتبة الحياة، بيروت، دت.
شعر كيف نفهمه وتنقوه، إيزابيث

الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، منحت سعيد الجبار، الدار العربية للكتاب والمؤسسة الوطنية للكتاب، طرابلس (ليبيا)، 1984م.
الصورة الشعرية في الكتابة النقدية، د. صبحي البستاني، دار الفكر اللبناني، ط 1، 1986م.
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس، دار العودة، بيروت 1979
ظواهر نحوية في الشعر الحر، محمد حماسة عبد الطيف، دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الفخاني، القاهرة 1990.
علم اجتماع المعرفة، معن خليل عمر، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان (الأردن) 1993.
علم الأسلوب، صلاح فضل، مبادئ وإجراءاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2، 1985م.
اللسانيون والإحصاء الزائف بالذات في الأدب الإسرائيلي، رشاد عبد الله الشامي، دار المستقبل العربي، القاهرة 1988.
القاموس المحيوط، الفيروز أبادي، دار صادر، بيروت.
قراءة النص وجماليات ثقافي، محمود عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، القاهرة 1996
قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985
قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت 1979.
قضايا ومُتعلقات النضال الوطني الفلسطيني خلال عام 1995، حركة التحرير الوطني الفلسطيني "فتح"، يناير 1996.
كتاب المعين، الفخيل بن أحمد الراعيدي، تحقيق د. مهدي المسزومي ولخرون، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة

الثورة النقدية الجديدة

أ. عبد القادر تدار

جامعة حسيبة بن بوعلي - الشلف -

عدم أحقية ما يتضمنه من دلالات ومضامين بالتركيز والاهتمام، تقول بمنى العيد النص الأدبي نص له هويته، كما أن لكل شيء هويته، وهو بذلك ليس نصا سياسيا أو سيكولوجيا أو اجتماعيا، وإن كان يحمل دلالات سياسية وسيكولوجية واجتماعية، وهو إذ يحمل هذه الدلالات، يتيح لنا أن نقرأه أكثر من قراءة. ولكن ليس للنص حين نتيح لنا هويته مثل هذه القراءات أو حين يحيلنا إلى مراجعه لعدة، أن يمسق كادبي فتغيب هويته في ما هو سواء الذي تعادله به³.

إن الوؤية النقدية التي تدعو إلى تركيز الاهتمام على النص رؤية تستند إلى منطق جمالي مؤداه أن الشاعر المبدع حين يقول شعرا هدفه إحداث أثر انفعالي جمالي في نفس متلقيه، فهو لا يقول الشعر لغاية إيلا غية وإخبارية إيصالية؛ وعليه، فإن أية قراءة نقدية تنظر في البعد الإخباري للتواصل للنص الشعري فلا تلتفت إلى قيم النص الجمالية المألزة، فإنها قراءة تظل قاصرة غير هادفة. إن الناقد الأدبي المعاصر أصبح يركز اهتمامه على أدبية العمل الأدبي من جهة والوعي بالنص وبالكاتب من جهة أخرى، ولعل هذا هو السبب الذي جعل القواعد الساندية والمفاهيم الساندية والشكلية أساسا مباشرا لظهور مصطلح للنص⁴ ومصطلح نظرية النص⁴.

إن النص الأدبي لا يخرج عن كونه نصا لغويا، ولكنه يستخدم خاص اللغة، وهو نوع من الاتصال ولكنه يختلف عن الاستعمال

إن الخوض في إشكالية حاجة النقد الأدبي المعاصر إلى المعرفة اللغوية لأجل التأسيس لمنهج نقدي يضمن تقديم إجابات دقيقة وسليمة عن خصوصية النص الأدبي يقودنا إلى الحديث عن طبيعة النص الأدبي كشكل من أشكال الإنجاز اللغوي بقيمة نظامه الخاص كونه وجودا لغويا يقوم على وظيفة جمالية احتكارها لغوي، وهذا أمر يؤكد حقيقة وأولوية الاهتمام بالنص بحثا عن هويته أو أدبيته التي هي قول النص الأدبي- كما يرى قاسم المومني-، وهي مرامه، والتي ينبغي ألا نفهمها على أنها محض شكل لا يضمهر شيئا وراءه، أو مجرد اهتمام بالشكل لا يتخطاه إلى أمر عذاه، وإنما على أنها شكل وغرض أو نظام وفحوى⁵.

يفهم من ذلك أن النص له هويته المتمثلة في أدبيته أو إيحائيته، لأن الهدف الحق من النص الأدبي ليس في الخبر الذي يقدمه ولا في الرسالة التي ينقلها ولا في الفكرة التي يعالجها.. إن الذي يأتي في صدارة مقومات طبيعة النص الإيحاء الذي يبعثه في متلقيه، والتركيز على الإيحاء لا يعني إلغاء ما في النص من معنى أو فكرة أو غرض. إن النص ينظر إليه على أنه نسيج لغوي أي ستر جاهز يخفي وراءه معنى، أي أنه علامة على وجود وراءه والنص باعتبارها تسجيلا، فإنه يصنع ذاته ويحتل ما في ذاته عبر تشابك دائم⁶ فالنظر إلى النص- من هذه الزاوية- على أنه نسيج لغوي يعني أن قول أدبيته وخصوصيته إنما الشكل مما يؤكد

فهو يساعد على دراسة المنتج الأدبي ذاته فلا يتجاوز به إلى دراسة ما هو خارج عنه بخلاف الحقول المعرفية والعلمية الأخرى التي تنصرف عن مقارنة النص الأدبي ككيان لغوي أو تشكيل لغوي قائم بذاته فتربطه بما هو خارجه مزودة بأفكار قبلية تفرض عليه فرضاً قسرياً.

إن استفادة النقد الأدبي المعاصر من مناهج اللسانيات الحديثة هي التي أعطت المناهج النقدية المعاصرة قوة الاستمرارية والحيوية والنشاط⁷ وذلك لأجل بناء صيغة علمية واضحة. إن تلاحق النقد الأدبي مع اللسانيات أصبح ضرورة من ضروراته لبعث تصورات نقدية جديدة قوامها الانطلاق من النصوص والأشكال واللغة لمعرفة وظائف المكونات النصية من خلال تحديد نظرية عامة لما يسمى بالوظيفة الشعرية. وبهذا أصبح النقد وصفاً لشبكة العلاقات التي تشد نبتة النص بتجريب منهجية جديدة لتحليل النصوص الشعرية. إن الانقلاب الذي عرفته القواعد الأدبية حديثاً كان لابد أن تعقبه ثورة في النقد حتى يستطيع التعامل مع النصوص المبتكرة العصبية على التفسير. ولو تأملنا الثورة النقدية التي عرفتها عقود القرن العشرين لوجدنا أنها مرتبطة بالرغبة أو الطموح في تفسير ما أنتجته الثورة الأدبية، مع الإشارة إلى أن تاريخ النظرية الأدبية والنقد الأدبي في القرن العشرين من أكثر الحقول المعرفية إثارة، فقد حصل فيها تحولات وثقلبات عدة⁸.

إذا، كان لابد للنقاد أن يستندوا إلى اللسانيات كخطوة نحو المنهجية وذلك بفعل الوعي بضرورة استبدال الأدوات النقدية التقليدية ابتعاداً عن الذاتية وإكساب النقد سمة الموضوعية والدقة والصرامة في

العادي، و"اللغة هي، بالحرف الواحد، مادة الأديب. ويمكن القول إن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة"⁵ والنص الأدبي في حقيقته تطبيق لبعض الخصائص اللغوية، ولا يمكن أن يكون شيئاً آخر، وهو يستخدم الإمكانيات الإبداعية للكلام مما يهمله القول العادي المألوف، إلا أن الأديب يصنفها وينظمها ويبنى عليها استعمالاتها الفنية... فاللغة هي قمة الإبداع، وأي عمل من هذا القبيل يبدو استثماراً لإمكاناتها. وتبعاً لذلك فإن أية دراسة موضوعية لنص من النصوص الأدبية ينبغي أن تأخذ في اعتبارها توضيح الشكل في المقام الأول، بمعنى أن تُعطى الأولوية لتفسير الأشكال اللغوية التي تحمل المعاني⁶.

مما سبق يتضح أن النقد يستحيل إلى نشاط من الوهم والخيال إذا لم يكن النص الأدبي مابته التي يستمد منها الناقد تجربته النقدية؛ وبالتالي، فإن النقد يصير نقداً سببر أغوار النص من الدخول ويهتّم بالنص قبل مؤلفه. وما أعطى هذه الرؤية النقدية دفقا وحياء واعتماسا التقدم الذي حظي به الحقل اللساني في العصر الحديث دراسة وتحليلاً وتعليلًا، والذي تسرب إلى الحقل النقدي الأدبي الذي لم يكن عن معزل عن المناخ العام الذي تمثلته ثورة المعرفة اللسانية بمصطلحاتها الجديدة، ورؤاها المتعددة في الربط بين الثقافة النقدية الأدبية والثقافة اللسانية تخصصاً ومفهوماً ومنهجاً.

إن اللسانيين يفهمون أن الأدب مادة لغوية يعتقدون أن صياغة منهج لدراسة الأدب وتحليل منتجاته ينبغي أن يستمد أصوله ومفاهيمه من علم اللغة، لا من غير هذا الحقل من قبيل علم النفس وعلم الاجتماع وعلم التاريخ وغيرها. وهم يبررون ذلك بكون علم اللغة أنسب لطبيعة الأدب وبالتالي

للغة الأدبية وحدها، بل أخرج إلى الوجود نظريات في طبيعة الأدب وتنظيمه ككل.

قد كان صعود نجم اللسانيات في بداية القرن العشرين من أبرز أمارات طريق الحداثة العلمية والفكرية الغربية حيث تطورت العلاقة بين علوم اللغة والنقد الأدبي، بل إن اللسانيات - كما يذهب عبد العزيز حمودة - كانت من تجليات الحداثة عند البنويين والتفكيكيين والبوابة الرئيسة للمشاريع النقدية الحديثة، إلى الحد الذي لم يعد ممكناً فيه للتعرض لمناقشة المبادئ الأساسية للمشاريع النقدية المعاصرة دون حضور قوي وديم للدراسات اللغوية¹¹.

إن اللسانيات أساس مهم وضروري ودعمامة قوية لمقاربة الأدب مقارنة علمية بالنظر إلى طابعه اللغوي من جهة والخصوصية العلمية التي تتميز بها اللسانيات عن بقية العلوم الإنسانية الأخرى. وهذه الخصوصية التي تميز علم اللغة في ذلك، وفي علاقته بالنقد الأدبي، هي التي تبرر الاحتقال الكبير الذي حظي به في مساحة النقد الأدبي المعاصر، وهي التي تبرر الدعوة إلى (علمية النقد الأدبي) من جهة، وفتح آفاقاً واسعة لتأسيس علم الأدب من جهة ثانية. إن الإمساك العلمي بالظاهرة الأدبية وتجلياتها النصية لابد أن يمر عبر علم اللغة الحديث الذي اكتسب في مجاله الخاص - جدارته العلمية، وهو ما يؤهله لأن يضفي طابع العلم على الدراسة الأدبية¹²، وأن يسهم في بلورة الشعرية التي تهتم بالكشف عن قوانين الخطاب الأدبي. ولوجود علاقة قوية بين الأدب واللغة، وبين الشعرية واللسانيات، فإن تودوروف خص اللسانيات بأهمية كبيرة في أفكاره ومفاهيمه عن الشعرية كما الشأن بالنسبة للنظريات التي تعول في مجالاتها

المعالجة والتحليل. ولقد وجدوا في نفتح اللسانيات على النقد ضالّتهم المنشودة، وهو التطلع الذي لم يكتب لهم مع المناهج النقدية التقليدية التي استقت مفاهيمها من حقول علمية غير علم اللغة. وقد علل إبراهيم محمود خليل هذه الميزة لعلم اللغة في صلته بالنقد الأدبي بإقراره: يختلف علم اللغة عن علمي النفس والاجتماع من حيث طبيعة الصلة بينهما وبين الأدب، فصلة علم النفس أو علم الاجتماع بالأدب صلة غير مباشرة أما صلة علم اللغة بالأدب فهي صلة مباشرة، لأن المادة المستخدمة في الأدب هي المفردات والجمل وما بينهما من علاقات نحوية وهذه هي اللغة، لذا، لا يتوقع من اللغويين في القديم أو الحديث إلا أن يهتموا بالأدب⁹.

إن الدراسات اللغوية في الواقع كانت الجسر الذي عبره الأدب إلى العلمية بعد أن ظلت تلك العلمية تراوغ المتشيعين لعلمية الأدب والمنادين بها منذ **سيد النحري** والفكر العلمي. كان ارتفاع نجم العلم وغلبة المذهب التجريبي قد وضعا النقد والدراسات الأدبية في مازق حقيقي، بسبب التناقض الحقيقي في محاولات تطبيق المنهج التجريبي العلمي على حقيقة أدبية أو شاعرية، لا يمكن قياسها أو إثبات صحتها أو كذبها عن طريق الحواس أو إعمال العقل، إلى أن بزغ نجم الدراسات اللغوية، فوجد فيها نقاد الأدب وسيلة توفيقية تقضي على ذلك التناقض وتحقق علمية الأدب في نفس الوقت¹⁰ نفهم من ذلك أن العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي كانت من أكثر المسائل التي حظيت بقدر واسع من النقاش ضمن النظرية الأدبية الحديثة، وهي تكاد تكون أكثر الفروع العديدة التي أسهمت في نمو النظرية الأدبية أهمية، على أن تأثير اللسانيات الحديثة في الدراسات الأدبية لم يقتصر على مسائل

لغويون يدرسون نظام لغة ما في وقت محدد... ثم تم تطبيق مفاهيم علم اللغة ومصطلحاته على تحليل الاستخدامات المختلفة للغة في النصوص الأدبية، وتجلى هذا في استلزام آليات التحليل اللغوي السوسيرية كنموذج لتحليل أشكال وأساليب ترتيب البنات الأدبية، ولعل من المصطلحات اللسانية التي اقترحتها أصحاب النظريات الأدبية والنظريات النقدية المعاصرة - وهي المصطلحات والمبادئ التي لا يهتما في هذا المقام تفصيل الكلام حولها - نذكر: اللغة والكلام، الدال والمدلول، اللغة كنظام ونسق، الأثنية والتعاقبية، القدرة والأداء..

كل ذلك يؤكد أن الصلة بين علم اللغة والنقد الأدبي صلة مؤكدة وحاضرة في التطور النقدي والدراسات النقدية المعاصرين، وهو الحضور الذي اكتسب خاصيات نظرية وإجرائية جديدة دالة على التطور الذي حدث في علم اللسان أو الذي حصل في مجال النظريات الأدبية. والنقد الأدبي يرتبط باللسانيات ارتباطات متعددة وجهات النظر، ولتحديد العلاقة بين هذين الحقلين لابد من ذكر لزاوية التي ينظر منها عالم اللغة إلى طبيعة العلاقة الرابطة بين مجال عمله ومجال النقد الأدبي وهي على الإطلاق مستويات الكلام التي تقوده إلى الوقوف على خصائص الخطاب الأدبي من حيث هو خطاب تواصلية من جهة وفن قولي من جهة ثانية 14، ولابد كذلك من ضبط الزاوية التي ينظر من خلالها الناقد إلى إشكالية العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبي، فهي تخص أدوات التحليل النقدي أي تلك الآليات التي يتوسل إليها فاحص الأدب عند تحليله للنص. مثل هذا التصور دليل على الاهتمام بالمنهج اللغوي في دراسة الأدب، أو أهمية علم اللغة بالنسبة للنقد، ذلك أن علم

على طبيعة الأدب من ناحية مادته اللغوية، والتي تأسست في ضوء المنطلق اللساني بهدف إنتاج معرفة علمية بالأدب.

إن هذا الاتجاه إلى علم اللغة والتوسل بقواعده وآلياته يمكن الناقد من الدخول إلى النص واكتشاف تشكيله، وذلك - في الحقيقة - مرده إلى إيمان الناقد القوي وإقراره بحتمية الاستكشاف اللساني في معاينة الحدث الإبداعي، ومرده كذلك إلى قناعته بأن الرؤية الشعرية ترتبط بغنية الشكل. والنقد الحديث قد خطا خطوات سريعة نحو الاتجاه الذي ينظر إلى العمل الأدبي من زاوية علاماته، وخصائصه الأدبية واللغوية، أو كيف يقول صاحب العمل ما يريد أن يوصله إلى القارئ. وهكذا، فإنه في العقود الأخيرة - من النصف الثاني من القرن العشرين عرف النقد الأدبي طفرة نوعية في مضمار تحديد مفاهيمه ومناهجه وهو ينشد بلوغ مرحلة العلم. وبالنظر إلى هذه الركائز التي يقدمها علم اللغة للنقد الأدبي فما أوجح الأخير إلى التوسل باللسانيات، بصفتها نموذجاً لدراسة الكلام وأنموذجاً للضبط وعاملاً من عوامل إكساب النقد مقومات التجدد والحدثة 13.

2- من التلّاح إلى التضافر:

شهد القرن العشرون تطوراً ملحوظاً في النظريات النقدية، وتحولاً كبيراً في مناهج تناول النص الأدبي وقد كان لعلم اللسان دور مميز في التأسيس لهذه التحولات المنهجية. وعلم اللغة هو الدراسة العلمية المنظمة لعناصر اللغة، والمبادئ التي تحكم تنظيمها وتركيبها معاً. والواقع أن علم اللغة اكتسب هذه الميزة بعد التحول الكبير الذي عرفه في القرن العشرين بتخلصه من دراساته ذات النظرة المقارنة والتاريخية إلى الدراسة ذات النظرة التزامنية بأن أصبح

كان علم اللغة هو المنهل الذي يمكن أن يمدنا بالقرائن أو الأدلة الموضوعية لمعظم الجدل والنقاش والبحث النقدي للأدب، فإن الناقد البارع هو بالضرورة لغوي بارع على حد قول دونالد فريمان D/Freeman: "إن الناقد الممتاز بالتأكيد لغوي ممتاز" 16.

في ضوء ما سبق، يمكن القول إن المدخل اللغوي أو المنهج اللساني صار من أبرز مناهج النقد الجديدة لا يمكن للناقد الاستغناء عنه بسبب أن النقد الجديد ظهر في أساسه للتعبير عن حاجة الأدب المعاصر إلى لغة نقدية ذات طابع علمي 17، وكأنما هي -الغة- مجرد تعبير عن حاجة النقد إلى نظرية علمية...إذًا، فما على الناقد إلا استلزام النظرية اللسانية كضرورة معرفية يملؤها إحساسه بالحاجة للموضوعية والعلمية في دراسة الظواهر النصية، وتحرير منظوره من سطوة الذاتية والتأملية، وبعد ذلك "على الناقد احترام مطالب اللسانيات سيما إذا كان نشاطه النقدي مناقشة الجوانب اللغوية انطلاقاً من التصور النقدي الجديد الذي ينظر إلى اللغة الأدبية كغاية في ذاتها، لا تحيل فاحص الأدب إلى معجمها الداخلي كنظام من العلامات تنتج الدلالة من خلال العلاقات القائمة في ما بينها، ذلك ما يوجب على ناقد الأدب أن يتزود بثقافة لسانية متجددة، بل إنه لأمناص من القول إن كلا من اللساني والناقد الأدبي مطالبان -اليوم- بإحكام الصلة بينهما فك مغاليق النص، وإنه لقد أتى لعلوم اللسان والنقد، أن تجتمع وتتآزر على تحقيق المراد من دراسة النص الأدبي، وهو أخطر مظاهر التشكيل اللغوي وأبعدا أثراً" 18، إذ اللسانيات والأدب والنقد الأدبي هي حقول تستفيد من بعضها بعضاً وتثير -بالتالي- الطريق أمام بعضها في أشكال عديدة، فالتحليل اللساني -مثلاً- يقدم

اللغة يمد النقد سنداً نظرياً أو معرفياً. من هنا، فإن الناقد الأدبي يقف مسائل المعرفة اللسانية فيما قدمته من خبرات فنية تكشف عن المقومات اللغوية، خبايا الكلام، أسرارهِ ومكوناتهِ، إيماناً منه بأهمية خصوصية المعرفة اللغوية النازمة لإجراءاتها التحليلية مما يضمن للناقد تقديم عمل نقدي علمي منظم ومؤسّس، فكما يقول هنري ميشونيك "وكما أن المعرفة محكومة بنظام، فهي موجهة لحفظ النظام" 15

إن ارتكاز الناقد الأدبي على المعرفة اللغوية التي يمد بها علم اللغة الحديث يؤكد أن الخطاب الأدبي -وفق هذه النظرة- يعتبر مادة معروضة على التشخيص الحيوي -ووفق مستندات علم اللغة- من كل جوانبها قابلة للوصف والمعاينة والتحليل الموضوعي الأمين. بناءً على ذلك، نستنتج أن القول بأثر اللسانيات في النقد الأدبي معناه القول بمواجهة عالم اللغة الأدب ومطالعة الناقد المعارف اللغوية، وهذا يعني أن الأدب قد اكتسب منزلة في المشروع الذي تأسست عليه اللسانيات. وبعبارة أخرى، نقول إن معالجة الأدب قد احتلت حيزاً ضمن دائرة الاهتمام الكبرى لدى عالم اللغة، وبعد ذلك أمكننا القول إن النقد الأدبي قد أنجز نظخته المعرفية مفتقياً أثر الفكر اللغوي، وهي نقلة أو قفزة نوعية ما فتئ النقد الأدبي يستثمرها باعتبارها حركة لم يكن بوسعها أن تتغافل عن المرحلة التي آل إليها البحث اللساني. في عمرة ذلك، راجت فكرة داخل المسار النقدي مؤداها أن الناقد الجيد الذي يهتم بتحليل النص وكشف جمالياته هو لغوي جيد، وأنه لا وجود لنقد أدبي خارج حدود لغته، باعتبار أن النص الأدبي فن لغوي أو بناء لغوي، وبالتالي، فإنه لا وجود لنقد أدبي يتجاوز لبعاد لغته الفنية هذه. ولما

اضطرت، إلى الاقتراب منه والاقتراض منه. وتأثير سوسير في النقد الأدبي لم يأت من ممارسته النقدية بل من تعديده النظري لعلم اللغة بضبطه لجهاز علمه المفاهيمي (اللغة والكلام، الدال والمحلول والدلالة).... وتحديده للرؤية المنهجية حيث ميز بين النظرة التعاقبية، وبين النظرة التزامنية التي تتناول اللغة بوصفها نسقا يدرس في لحظته دونما إحالة إلى خلفية زمنية ماضية. إذ، فالفكرة المحورية في المشروع اللساني السوسيري هي نسقية اللغة واستبعاد الإحالة المرجعية. وقد كان لهذه الفكرة انعكاس كبير على المنهجيات النقدية التي عدت مفاتيح للاقتراب من النص الأدبي الإبداعي كما يرى توفيق الزيدي: "اعتماداً على مفهوم الأنسجة، يجعل النقاد الغربيون ذوو التأثير اللساني النص مستقلاً لا يحتاج في تحليله إلى عناصر خارجية فهو بمثابة شبكة من العلاقات بين مختلف مستوياتها" 20 وقد تجلّى انعكاس هذه الفكرة في إطار النقد الأدبي في تحول الرؤية النقدية من البحث عن أسباب انبثاق للنص الأدبي إلى وجوب دراسته بكونه "لُزاً" و"مساقاً" دراسة داخلية تنظر في مكوناته وعلاقاتها الوظيفية الناجمة عنها. وهذا التحول تحول جزري ننقل من تناول "السبب" و"الباعث" إلى تناول "البناء" ذلك أنه أصبح يتوجب على الناقد النظر إلى العمل الأدبي الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطاتها بالمجموع، فالبنية ببساطة بديل عن مفهوم سوسير في العلاقات. وفي ضوء هذه النظرة النقدية الجديدة للأدب نتبين أن تركيز العمل النقدي لم يعد يستهدف دلالة ومعنى النص الأدبي من خلال ربط هذا النص بخارجه والبحث في علاقته به، بل إن إنتاج دلالة النص

للأدب والنقد الأدبي إسهاماً يكمن في الدقة الموضوعية والكشف، وهما -مثلاً- يقومان للسانيات حقلاً غنياً ومتنوعاً من العينات والشرائح اللغوية المختلفة... وإن منطلق هذه الحقول لوحد هو اللغة. أما الآن وبعد أن عرفنا العلاقة الحميمة بين حقلي اللسانيات والنقد الأدبي أو تلك الرابطة التضافرية، لننتقل إلى معرفة الأثر اللساني في النقد الأدبي، معرفة ما قدمته للسانيات الحديثة من ركائز لمنظري الأدب ودراسته، ومعرفة الأثر المنهجي الذي استلهمه النقد الأدبي المعاصر من إنجاز دي سوسير اللغوي.

3- الممارسة النقدية الجديدة:

كان من نتائج تلاحق الفكر اللساني والفكر النقدي إكساب الأخير طابعاً علمياً إلى جانب معرفة علمية بالأدب تخلصاً من التأملات والانتطباعات والايديولوجيات التي وسعت فهمه وتقويمه خلال المرحلة النقدية التقليدية، كان هذا دافعاً نحو ضرورة تعمير النقد مما يجتهد من مناهج تكبني قوانينها في ضوء المفاهيم اللسانية الحديثة. إن دي سوسير - بالنظر إلى ما استحدثه من جهاز مفاهيمي ورؤية منهجية- كان واعياً أنه بصدد التأسيس المنهجي لعلم جديد وقد رأى أنه ينبغي الأخذ بمتطلبات مشروع الجديد في مقاربة الظاهرة اللغوية. قد كان لدي سوسير فضل كبير في رقد الوعي النقدي بالعدة المفاهيمية والمنهجية على حد سواء 19 دون أن يكون سوسير- يتصور أنه بصدد التأسيس لمنهج في قراءة الأدب سيكون له شأن كبير في تبديل آليات النقد الأدبي المعاصر، فمنهجه العلمي سرعان ما انتقل- بعد وفاة مؤسسه- إلى التشكل كمنظور نقدي هيمن على الدرس النقدي لمدة طويلة فثمة الكثير من المناهج النقدية الجديدة التي

والشكلانية- أساسا هي تطبيق للألمنية في دراسة الأدب، ولأن الألمنية التي نحن بصدد ها من نوع شكلي، تعني ببني اللغة أكثر من غايتها بما يمكن للمرء أن يقوله فعليا، فقد تغاضى الشكلانيون عن تحليل المحتوى الأدبي وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي²²، فالشكلانية الروسية أول تجلي حقيقي للمنظور اللساني البنيوي الموسيري في مجال تحليل النصوص، قام مشروعا النقدى عل التأسيس لشعرية يقوم موضوعها -إجرائيا- على التمييز بين الأدبي وللأدبي، بين اللغة الشعرية الفنية للتأثيرية وبين اللغة العادية النفعية الإيصالية. إن هذه العلاقة بين الشكلانية واللسانيات ساعدت في الكشف عن القوانين المحيطة لكل أشكال الممارسات اللغوية؛ وعليه، فإن إنجازات علم اللغة الحديث- وعلى رأسها أفكار دي سوسير- كانت حاسمة في تشكيل أهداف لشعرية وتحديد مجالها الوظيفي، على أن أهم ما اعتمدته الشعرية التمييز بين دراسة التعاقب الدياكرونية وللدراسة الآتية، وفي هذا يرى الميلود عثمانى تولا اللسانيات لم يكن بإمكان البوطيقا المعاصرة أن تحدد، بشكل مضبوط، موضوعها ولا أن تستخلص مقولاتها وقوانينها²³.

إذا، كان لتقدم البحث اللغوي على يد دي سوسير أثره الكبير في تطوير مناهج نقدية تعنى ببنية النص ومعابير الصياغة، وكان لتفريقه بين اللغة والكلام أثره في تحليل النصوص من الداخل، وفي تركيز البحث في بنية العمل ذاته وتخفيف الانشغال بالعوامل الخارجية الفاعلة في النص عدد الشروح وتحليل المضمون بما في ذلك مؤلف النص، وعلى هذا من أبرز تجليات الاستلهم اللساني في الممارسة النقدية

ومعناه أصبح يتحكم فيها معطى النص اللغوي في علاقاته السقية ووظيفية الداخلية، وهذا ما توصل إليه لطبيب بويزة باستنتاجه وهذا ما سيجعل الدرس النقدي المتأثر بدي سوسير يدفع نحو ضرورة معاملة المعطى الأدبي كفضاء مغلق يمتلك استقلاله الذاتي عما هو خارجه، ويختزل بداخله كل الآليات المتفاعلة في إنتاج معناه. وبذلك يتم استبعاد كل إحالة سيكولوجية أووسيوولوجية خارج النص؛ لأن عالم الدلالة حسب دي سوسير عالم يتسم بالاستقلالية والانتظام الداخلي والاكتفاء بالذات²¹ من ذلك يتضح أن النظرة إلى اللغة قد عرفت تحولاً جوهرياً، تحول من النظرة التي تعتبر اللغة وعاءً أو أداة يمكن بفضلها تصوير أو تمثيل شيء في العالم الخارجي، إلى تحول وضع حداً للتأنيث القائمة على الحضور المتزامن للداخل والخارج، كنظرة نعترف بوجود الدالّ فقط على أساس أن اللغة ليست تمثيلاً للمعنى الخارجي.

إن الخطاب الأدبي- في جوهرة- بنيوي على اللغة كونه لا يعدو سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل، والذي يميزه عن بقية الأنظمة اللغوية هو جانبته الفني أو "الأدبي"، ويتحور اهتمام علم اللغة حول دراسة اللغة من ناحية بنائها الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نحوية وصوتية وصرفية ودلالية، وكيفية توصيلها للمعاني، فللسانيات هي التحليل والتفكيك العلمي لأجزاء هذه الأداة المتشابهة العلائق والمتعددة الوظائف، أي هي اللغة، ومعرفة النظام الذي من خلاله يمكن للأداة أن تعمل على نحو صحيح وسليم. يلنا ذلك على ارتكاز النقد على النظرية الشكلية المنبثقة عن اللسانيات التي استمدت منها مفهوم النظام والمستويات والعلاقات الرابطة بينها،

ضرورة تعميق الصلة بين علم اللغة والدراسات الأدبية وإثراء أحدهما بالآخر.

تأتي الأسلوبية كدليل جلي على ملامح تجليات التأثير اللساني في النقد الأدبي، وهي اتجاه جديد-يدل فيما يدل-أن النقد مهما يكن لا يمكن أن يتجاوز إطار علم اللغة. قدمت الأسلوبية جملة من القوانين والمبادئ تحدد بها دلالة الألفاظ، وتتوَعها في سياقاتها المختلفة، كما تحدد المواضيع التي يستقيم فيها النص أو ينحرف. لذا، فالأسلوبية دعامة نظرية هامة في النقد الأدبي، ومعرفة الناقد بها تزيد معرفته عمقا ونقودًا إلى جوهر الأسلوب الأدبي. إن البحث الأسلوبي في دراسة الخطاب الأدبي إنما يستلهم البعد اللساني الذي يحدد الدوال ذات الشححات الدلالية التي لا يمكن تعيينها إلا بها ولا يتعين بها غيرها باعتبار أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته المختلفة، وهذا مؤشر على أن الأسلوبية -كما يرى عبد السلام المصدي- قد تعالقت مع اللسانيات من خلال اتبناق على أسلوب الخطاب اللغوي عامة ثم استقرت العلاقة على معيار أن الأسلوبية هي حقل الاستثمار الذي يتناول فيه النص الأدبي في ضوء ما تقرره اللسانيات من كشوف حول بنية الجهاز اللغوي عامة²⁶.

يطرح تاريخ النقد الأدبي الطويل إشكالية أساسية تتمثل في كيفية التعامل مع النص الأدبي، إذ إن هناك رؤية نقدية تكتفي بالتركيز على العلاقات الداخلية للنص مغفلة لدلالته؛ ورؤية نقدية ثانية يركز أصحابها اهتماماتهم على العلاقات الخارجية للنص مغفلين -بالتالي- البنية الذاتية له.. وللتخلص من هذه الإشكالية -كما يرى شكري عزيز ماضي- قد حاول فريق من النقاد إرساء منهج نقدي

المعاصرة حيث يعلن عبد السلام المصدي: "إن ثمرة هذا الاستلهم قد تمثلت في تحرير الفكر النقدي من سطوة المتكلم وهو ما مكّنه من دخول مسرح الكلام، والذي نعتبه على وجه التدقيق هو انصاف النقد من مرجعية "المتكلم بالأدب" إلى مرجعية الكلام الأدبي نفسه، وهو الإعلان عن تحول وجهة نظر من الناطق بالنص إلى النص ذاته، أو قل من ناسخ النص إلى نسيج النص"²⁴. إن دي سومير جعل المجموعة الكلامية الفعلية هي الحقيقة والحقيقة الوحيدة، ولذلك كان من البديهي -كما يذهب سومير- أن يفوق النظر الوصفي من حيث الأهمية النظر التاريخي. والمعروف أن علم اللغة استحدث فروعاً مختلفة تخدم دراسة اللغة الأدبية، مثل علم الأسلوب أو علم اللغة الأسلوبي، وعلم اللغة النصي... وهي فروع استفادت من معطيات علم اللغة في تحليل اللغة الانبئية التي تمثل أعلى مستويات الاستخدام اللغوي، وهي جميعها تنظر إلى اللغة على أنها غاية في ذاتها، أي دراستها لذاتها، باعتبار العمل الأدبي -أيًا كانت صورته- خلقاً لغوياً، يستقل بمواصفات فنية وجمالية خاصة، تميزه عن اللغة المعيارية²⁵. إن هذه الفروع التي انبثقت عن علم اللغة اجتهدت كثيراً في تحليل التحليل اللغوي للأدب من لغة الانطباعة والسطحية والدوقية والتأملية وانفصلت في دراسته من النظرة السياقية المعيارية إلى النظرة الوصفية النفسية، فضلاً عن أنها عملت على وضع قواعد تحكم طبيعته ناهيك عن تحديدها معاييرها الخاصة في التحليل. تبعاً لذلك، صار لزاماً على منظر الأدب وناقده أن يجداً في الإفادة من تلك الفروع التي تنتمي إلى حقل الدراسات اللغوية في مقام توسيع البحث اللغوي في خصائص اللغة الأدبية، وفي هذا دلالة واضحة على

المنهج اللساني البنوي السوسيري في دراسة اللغة، وقد تجلّى ذلك في:

-إن تفريق دي سوسير بين اللغة والأقوال -اللغة كنظام واللغة كاستعمال- أدى بالبنويين إلى التفريق بين الأدب والأعمال الأدبية، أي الأدب كنظام رمزي تحته نظم فرعية (الأنواع الأدبية).

-المنظور البنوي لا يقتصر على دراسة الأدب بمنهج علمي بل يتجه إلى إنشاء أو تأسيس ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب وهو العلم الذي يريد أن يعطي البحث في الأدب استقلاليته. وغاية هذا العلم هي الكشف عن النظام العام للأدب من حيث هو نظام ينطوي على مجموعة من النظم الفرعية المتمثلة في أجناسه وأشكاله المختلفة، وذلك عن طريق التحليل والوصف، وصولاً من تلك إلى ما يكون به الأدب في ذاته أدباً، أي ما يسمى بأدبية الأدب²⁹، وموّدَى هذا أن علم "الأدب" يجرّم بأن العمل الأدبي كيان مستقل قائم بذاته، لا علاقة له حتى بمبدعه الذي مجرد أن يرغ من عمله يصبح شأنه شأن الآخرين في علاقته به.

-إن فكرة النظام الذي يتحكم بعناصر النص مجتمعة، والذي يمكن الوصول إليه من خلال إظهار شبكة العلاقات العميقة بين المستويات الأسلوبية والنحوية والإيقاعية، هي مستمدة من فكرة العلاقات اللغوية التي تعد أساساً من أسس نظرية دي سوسير التي ترى أن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات، لأن الخطاب الأدبي ينبنى على اللغة فهو لا يعدو أن يكون سلسلة من الكلمات التي تنتظم داخل الجمل، أي أن القصة (أو القصيدة) ليست إلا جملة طويلة مركبة، والذي يميزها عن الكلام العادي هو كيفية تنظيم وحداتها

جديد يكون بديلاً عن المناهج النقدية القديمة، وهؤلاء يسعون إلى اكتشاف القوانين الشاملة التي تتحكم في الاستخدام الأدبي للغة²⁷. يحاول هؤلاء ويسعون إلى إقامة نظرية أدب جديدة من خلال الانتقال من علم اللغة العام إلى الأدب، لذا فهم ينظرون إلى الظاهرة الأدبية على أنها ظاهرة لغوية بالدرجة الأولى، إذ يعتبرون أن ماهية الأدب لغوية. ويمكن تسمية هذا النقد بالنقد اللغوي مجسداً في البنوية التي اشتقت من الفكر اللساني كلمة "بنية" عوضاً عن كلمة "النظام".

يذهب النقد البنوي إلى أن العمل الأدبي له وجوده الخاص الأمر الذي يوجب على الناقد التركيز على الجوهر الدلّخي للنص أي بنيته العميقة التي تجعل منه عملاً أدبياً. فهدف التحليل البنوي هو التعرف على هذه البنية العميقة كخطوة تقوده إلى معرفة قوانين التعبير الأدبي -خصائص الأثر الأدبي- والأدب في اعتقاد النقاد السبويين نظام من الرموز والدلالات التي تولد في النص وتعيش فيه ولا صلة لها بخارج النص، ولذلك فهم يعرفون الأدب بأنه كيان لغوي، جسد لغوي؛ مجموعة من الأفعال النحوية، مجموعة من الجمل النحوية، بل إن الكلام الأدبي ككل كلام وقع لسنّي أي مجموعة من الجمل لها وحدتها المميزة وقواعدها ونحوها ودلالاتها²⁸ يعني هذا أن البنويين يتعاملون مع النص كتعاملهم مع الجملة التي هي قابلة -وفق المنظور اللساني- للوصف صوتياً وصرفياً وتركيبياً ودلّالياً. فاستيحاء النموذج اللساني قد ولد هذه النظرة للأدب باعتبار ماهيته لغوية في المقام الأول، والبنوية -في معيها إلى التأسيس لنظرية أدب جديدة بالانتقال من علم اللغة إلى الأدب- هي في جوهرها محاولة لتطبيق منهج علم اللغة العام على الأدب ونقده، وتحديدًا تطبيق

النفوية، وهو أمر موكول إلى علم التركيب (...) الذي يهتم بدراسة النوال في نطاق المحور السياقي الواردة فيه دراسة تعتمد إبراز الخصائص النفوية لتلك النوال³⁰، أي أنه يجب على الناقد البيئوي أن ينظر إلى النص الشعري على أنه بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصرها المختلفة إلا من خلال ارتباطها بالمجموع، وذلك يساعد الناقد على استنباط القوانين الموجودة في المنظومة النسيجية للنص.

مما سبق نقول إن ثمة دعوة إلى إخضاع الفكر التأملي لتأثير علم خاص هو النموذج اللساني الذي يساعد الباحثين بصورة ملموسة على مستويات الفهم والقراءة والتأويل والتفسير، كما يساعد على تجديد مناهج النقد الأدبي وتحديث منهج مقارنة النصوص الأدبية.. وإلى جانب مناهج الأسلوبية والبنوية، ثم التأسيس كذلك للنظرية السيميائية التي أصبحت نموذجا علميا في السيميائيات والثمانيات، والسيميائية كبقية المناهج النقدية المعاصرة - تأثرت بالمد اللساني مما أوجب على الناقد التزود بأفكار اللسانيات، فكما يرى بشير تاوريريت "أصبحت المهارة النقدية في تحليل النصوص الأدبية تقاس بمدى درجة التزلج على تلك الشطآن اللسانية الهادفة إلى تحرير النص من أوزار القيود المعجمية الجائرة، ما دام المنهج النقدي في اكتشافه وزحفه لعالم النص الأدبي يسعى دوماً إلى إبراز مجموع القيم الجمالية التي تزخر بها ولادة النص³¹ إذاً، نشأت السيميائيات في ضوء المنظور اللساني مما عزز منطقتها أو منطلقها الفكري تميزاً لسانياً في أفق إنتاج معرفة جمالية بإسقاط أفكارها ومفاهيمها حول النص الأدبي الذي هو موضوعها ومجال بحثها ولعل من المقدمات النظرية التي استلهمها

الدرس السيميائي مقومات الجهاز المفاهيمي اللساني من أمثلة: دلال والمطلوب، اللغة والكلام، الحضور والغياب، الاختيار والتأليف، والمحلية... وكان من نتائج ذلك تركيز النقد السيميائي على القطب الداخلي للنص، والعلاقات التي تربط بين الوحدات والعناصر... وبناءً على ذلك، أصبح يعرف الأدب بأنه بنية من الإشارات اللفظية وأن النقد تعليق لغوي على العمل الأدبي باعتبار النص الأدبي بنية من الإشارات اللفظية³² في ضوء هذا التصور، يؤول النقد إلى نقد جمالي مؤسس على جملة من المبادئ الأسلوبية والأسنوية والبلاغية يوظفها توظيفاً متسقاً ومنظماً فيقدم لنا إجابات علمية موضوعية - بعيداً عن التأملية - عن قيم النص الجمالية مما يساعد على الكشف عن طبيعته وخصوصيته النابعة من داخله. يتلنا هذا على المد اللساني باعتباره الرسالة النفوية منظومة من العلامات النفوية أدى إلى تركيز النقد على فعالية الوحدات والعناصر النفوية في استتطاق المكان الجمالية للرسالة النصية، ينضاف إلى ذلك وصف النظام اللغوي وصفاً ثانياً تركيزاً على العلاقة بين العلامات داخل النسيج النصي. وفي ضوء التصور النقدي السيميائي، ينظر إلى النص على أنه إشارات يبدعها المرسل إلى الذات ثم إلى المتلقي لتجسيد رسالة أو خطاب يحمل رؤية، فهذه الإشارات تنظم في النص وتتقاطع وتتداخل وتتمازج ويكمل بعضها بعضاً لتشكيل نص إبداعي ينتقل من مبدع في الكتابة والصياغة إلى مبدع في القراءة والتحليل. إن النص مجموعة من الإشارات النفوية تحيل إلى مجموعة من الأفكار والمعاني التي يحويها النص، من هنا كان رأي دي مان في تحديد مفهوم "علم الإشارة" أو السيميائية بقوله: "السيميائية علم

ذلك أن لغة الأدب مجاوزة أو لغة مفارقة للغة العادية الطبيعية وإن بقيت ضمن اللغة الطبيعية³⁵ مما يفرض على الناقد تجريب إمكانات منتقاة ومعدلة كي تكون ملائمة لطبيعة النص الأدبي، كما أنه على العالم اللغوي أن يفكر جدياً في معرفة الإجابات التي تثيرها فينا أدبية اللغة أو اللغة الأدبية، وما يجعل من عمل ما عملاً أدبي الطابع. وما يورق علماء اللغة ونقاد الأدب أكثر تعارض المقاربة اللغوية للأدب وتنوعها من شكلانية وبنوية وتفكيكية وأسلوبية ومسميولوجية وغيرها، فكل مقاربة منها اختلفت من اتجاه إلى آخر بل من ناقد إلى آخر. وأساس هذا الاختلاف في الرؤى ناجم عن تميز النص الأدبي عن النص اللغوي، فمثلاً عن العقبات التي تواجه النقد البنوي في علاقته بعلم اللغة، يقول شكري عزيز ماضي: "هناك إشكالية للنقد البنوي تنبذ في تطبيق معايير ظاهرة أخرى لها خصائصها وأصولها وقوانينها على الظاهرة الأدبية التي تتميز بخصائص وقوانين مغايرة، وينتج عن هذا للتطبيق اعتبار الأدب كياناً لغوياً كما ينتج عنه إلغاء الاستقلالية النسبية للأدب"³⁶، فالخطاب الأدبي ممارسة لغوية محض وطابعه شكل صرف، ولكونه ممارسة لغوية متميزة، فإنه بحاجة إلى أن يدرس بمفاهيم خاصة متميزة عن المفاهيم التي يدرس بها النص اللغوي. وهو ما يلزم النظر إلى أن العلامة في النص الأدبي -دالاً ومندولاً- ممكن الأدبية أي بوصفها مكوناً جوهرياً للأدبية، مما يعني أن النصوص الأدبية -وحدها- ما يجسد أدبية النص الأدبي وقوانينه.

إذاً، هكذا، استحال النقد الأدبي المتأثر بالسانيات إلى نقد لغوي أو تحليل لغوي ليناء للنص الأدبي، واعتبر -حقاً- مخرجاً مقبولاً يحقق مطلب النقد الأدبي بأن جعل

أو دراسة الإشارات كمعرفات (دوال) فهي لا تسأل عما تحويه المفردات وإنما كيف تعني ذلك...³³ معنى ذلك أن السيميائية علم يدرس بنية الإشارة وعلاقتها بوصفها إشارة سابحة في فضاء دلالي مكثف وملمع بالإيهامات، فهي دراسة شكلانية للمضمون كون الناقد السيميائي ينطلق من الشكل (الدوال) مسائل المضامين أو المندولات مسائلة تقوم باستمرار على البحث فيما تخفيه الدوال من إيهامات، البحث في طريقة بناء المندولات، وعلاقتها مع بعضها البعض: فالناقد السيميائي لا تهتم المعاني التي يتضمنها التشكيل اللغوي للخطاب الأدبي بقدر ما تهتم الكيفية التي قيل بها المضمون، العلاقات المؤلفة للشكل ووظيفة وحدات الملفوظات. وبالنظر إلى هذه المهمة المنوطة بالنقد السيميائي يؤكد محمد الدغموي: "إن النقد الأدبي، في علاقته بعلم السانيات، مال إلى جهة السيميائيات بوصفها بحثاً عن منطق اشتغال العلامات وكيفيات قياسها بفعل أداء المعنى وقدرتها على الارتباط في 'شكل' يظهر وحدة كلية لها صلة بوحدات أخرى"³⁴.

على الرغم من ما تم تأكيده من رابطة تضافرية جد حميمية بين علم اللغة والنقد الأدبي وما نجم عن ذلك من انعكاسات على الأدب ونقده، إلا أن هذه الاستفادة والاشتراك لم يخلوا من مشكلات وعقبات مستعصية مازالت تؤرق النقاد وعلماء اللغة على السواء، إن هناك عقبات تواجه النقد الأدبي -تنظيراً وممارسة- عليه أن يتجاوزها، وأهم هذه العقبات أت من عدم قدرة السانيات ونماذجها المختلفة على احتواء خصوصية النص الأدبي، ولغة الأدبية تحديداً، بالنظر إلى حدود السانيات وأفاقها. وقد أصبحت هذه العقبات بدرجة مواقع تحول بين كثير من النماذج للسانية والنقد الأدبي، وسبب

إلحاق سويسير على العلاقة الاعتيادية بين الدوال والمرجع، الكلمة والشيء، على فصل النص عما يحيط به وجعل منه موضوعاً مستقلاً بذاته³⁸ وبإقرار اللسانيات قصور القراءات السياقية التي تدرس النص الأدبي مستعينة بالعلوم الإنسانية الأخرى، فإنها دعت إلى تحليل النص الأدبي من الدخل من خلال لغته والفضة لية دراسة تستعين بما هو خارج النص، لأن مرجعيات النص هي في لغته باعتباره نظاماً قائماً بذاته يستغني عن الأنظمة الأخرى، وهذا معناه أن أي تنظير للأدب ينبغي أن يبنى على أهم مكونات الأدب، وهي اللغة، ولا يعتمد على منجزات العلوم الأخرى...إذاً، وأمام التمادي في إسقاط عوامل خارجية على الأدب، ظهرت مناهج أخرى حاولت إعادة الاعتبار لمكانة الظاهرة الأدبية بفصل تعامل خاص مع الأدب أساسه النص، وكان ذلك بحكم أثر اللسانيات بوصفها الدراسة العلمية للغة.

فكّمة المصادر والمراجع:

- 01- ينظر، قسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص24، 25.
- 02- رولان بارت، لذة النص، ترجمة هؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص62.
- 03- يمني العبد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص57.
- 04- مسير حجازي، النقد الأدبي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص121.
- 05- رينيه ويليك وأوسن ولين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص179.
- 06- علي عزت، الاتجاهات الحديثة في علم الأسلوب وتحليل الخطاب، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص12.

النص منطقاً أو أساساً لأي تحليل أو دراسة، وكان فعلاً آلية إجرائية تستبين مكاناً أدبية النص الأدبي وتستجلي خصوصيته فتميزه عن أي نمط آخر من أنماط النشاط اللغوي. وهذا النقد أو التحليل الذي يركز على النص كبنية لغوية مستقلة ناجزة ومنتهية ويضي بلغة النص الأدبي مهملاً المؤثرات الخارجية، قد حدا ببعض النقاد إلى اعتبار هذا المنطقت في المسار النقدي بأنه "ظاهرة خطيرة تهدد النقد الأدبي، وتحيل النص إلى مجرد بناء لغوي، كما أنها تتطوي على تناقض غير يسير إذ لم يستطع النقاد أن يحيط بعلوم اللغة، ولا باستطاعة اللغوي أن يتنوق الشعر"³⁷.

وجمّاع القول، وتأسيساً على ما سبق وبناءً عليه، نخلص إلى أنه بتلاحق الفكرين اللغوي واللساني قد حدثت الانعطافة الكبرى في الدراسات الأدبية لتبنت عليها الثورة النقدية الجديدة التي كانت نوعاً من القطيعة المعرفية مع كثير من التصورات والمعتقدات النقدية التقليدية، وكان أساس هذه الثورة النظرة التزامية للنص الأدبي مما أدى إلى إقامة دعائم منهج جديد وثوري خلص الممارسة النقدية من الرؤية السياقية المعيارية فخلت محلها الرؤية النسيقية الوصفية للظاهرة الأدبية قيد التحليل والدراسة. وكان من نتائج ذلك دراسة الأثر الأدبية في حالة محددة ثابتة وساكنة بعيداً عن المؤثرات والتحويلات والتعاقب، الانتقال من التحويل على المؤثرات والحوافز التي عملت على إنتاج النص إلى اعتبار النص بنية نصية خالصة، فالنص هو الذي يصنع النص ويولده، وبالتالي، فإن العناصر التي تدخل في بنية النص هي عناصر نصية أو وقائع نصية خالصة من خلال العلاقات النسيقية الجديدة التي كونت هذه البنية، فقد ساعد

- 22- تيري إيتلتون، نظرية الأدب، ترجمة، داف
دوب، دار المدى للنشر، دمشق، ط1،
2006، ص11.
- 23- عثمان الميولد، الشعرية للتوليدية، مدخل
نظرية، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار
البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص6.
- 24- عبد السلام المسدي، اللسانيات وإيستيمية
النقد، مرجع سابق، ص19.
- 25- محمد العبد، للغة والإبداع الأدبي، الأكاديمية
الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 2007، ص09.
- 26- نقلا عن مجلة "المبرز" عدد خاص بالمثلي
الوطني حول دور اللسانيات في العلوم الإنسانية
بوزريعة، 5-6 فوري 2002، من مقال،
"اللسانيات وأثرها في نشأة البنية والأسلوبية"
جمال حضري، ص192.
- 27- ينظر، من إشكاليات النقد العربي الجديد،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1997،
ص29.
- 28- المرجع نفسه، ص29.
- 29- مجلة فصول، ع 68، شتاء-ربيع 2006 من
مقال "مخيل النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية"
عن الذي اسماعيل، ص23.
- 30- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي
الحديث، مرجع سابق، ص73.
- 31- بشير تاويريت، مناهج النقد الأدبي المعاصر،
دراسة في الأصول والملاح والإشكالات، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ط1، 2008، ص133.
- 32- أحمد حماني، نظريات نقدية وتطبيقاتها، مكتبة
وهدية، القاهرة، ط1، 2004، ص50.
- 33- نقلا عن أحمد الزعبي، الشاعر الغاضب،
(محمود درويش) دلالات اللغة وإشراحتها وإحالاتها،
مؤسسة حمادة للخدمات والدراسات الجامعية -
إربد، (الأردن)، دار الكندي للنشر والتوزيع - إربد
(الأردن)، ط1، 1995، ص15، 16.
- 34- محمد الدشومي، نقد النقد وتنظير النقد
العربي المعاصر، ص214.
- 35- المرجع نفسه، ص212.
- 36- شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد
العربي الجديد، ص34.
- 37- محمد خير الحلواني، النقد الأدبي والنظرية
اللغوية، مرجع سابق، ص37.
- 38- تيري إيتلتون، نظرية الأدب، مرجع سابق،
ص163.
- 07- مازن الوعر، دراسات لسانية تطبيقية، دار
ملاش للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1،
1989، ص122.
- 08- مجلة فصول، المجلد4، العدد1، أكتوبر،
ديسمبر، 1983، من مقال "العلم والنص والناقد"
انوار سعيد، عرض فريال جبوري غزول، ص187.
- 09- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث
من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر
والتوزيع والطباعة، عمان ن ط1، 2003، ص73.
- 10- عبد العزيز حمودة، المرافيا المحببة، من
البنوية إلى التفكيك، المجلس الوطني للثقافة
والفنون والآداب، الكويت، لفريل، 1998، ص108.
- 11- المرجع نفسه، ص107.
- 12- ينظر: عبد العزيز جوسوس، إشكالية الخطاب
العلمي في النقد الأدبي العربي المعاصر، المطبعة
والورقة الوطنية الدلوديات، مراكش، ط1، 2007،
ص89.
- 13- محمد الدشومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي
المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،
الرباط، ط1، 1999، ص200.
- 14- ينظر، المجلة العربية للثقافة، تونس، ع37،
1997، من مقال "اللسانيات وإيستيمية النقد" عبد
السلام المسدي، ص10، 11.
- 15- هنري ميشونيك، رهن الشعرية، ترجمة،
عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، الجزائر،
ط2، 2003، ص07.
- 16- نقلا عن، محمد خير الحلواني، النقد الأدبي
والنظرية اللغوية، مجلة "المعرفة" دمشق، ع22،
السنة20، جوان1981، ص37.
- 17- ينظر، سمير حجازي، قضايا النقد الأدبي
المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، ط1،
2007، ص18.
- 18- سعد مصلوح، الأسلوب، دراسة لغوية
إحصائية، علم للكتب، القاهرة، ط2، 2002، ص18.
- 19- الطوب بوعزة، مقاربات ورؤى في الفن،
إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1،
2007، ص45.
- 20- توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي
الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس، 1984، ص139.
- 21- الطيب بوعزة، مرجع سابق، ص49.

الحوارية في روايات أحلام مستغانمي

د. ليوخ بوجمدين

- جامعة ورقلة -

لقد أخذت «جوليا كريستيفا» *Julia Kristeva* في كتابها المعنون بـ «المسيمائية» *Séméiotiké*، مفاهيم باخثين إلى فرنسا وأسست مصطلح «التناص»، وبذلك انقسم مصطلح «تعدد الأصوات العمودي» إلى مفهومين: (تعدد الأصوات) أو ما يسمى أيضا (تبادل الخطابات *interdiscours*) من جهة، و«التناص» من جهة أخرى، وكلا المصطلحين لهما مجاله البحثي المتخصص. أما في حقل اللسانيات فإن الفضل يعود إلى «ديكرو» *Ducrot*، في تطوير مفهوم «تعدد الأصوات» في التمييز بين المتكلم والمستمع. وإلى «ريفاتير»، و«النباح»، و«جينت» يعود تطوير مفهوم التناص، من حينها أصبح مصطلحا شائع الاستعمال من قبل الكثير من النقاد [2].

وفي إطار «نظرية التلقي»، سلط «دوفاي» *Dufays* الضوء على أهمية القارئ في الوقوف على الحوارية التي ترتبط بفعل القراءة وبحوار الفعاليات المنخرطة بشكل عميق، على الرغم من أن الظاهرتين قد درستا في حقلين متمايزين، كما يبين ذلك مغنيو من: «أن أفاق التداولية تسمح بالتركيز على موضوعين آخرين: فعل القراءة والتناص» [3].

لقد تم عرض الظاهرتين منفصلتين عن بعضهما، والحال أن التناص (استحضار النصوص الأدبية)، وتدخل الخطابات (استحضار الكلام الذي يكون عادة قوالب أولكيشيات)، تفترضان، باستخدامهما في نص روائي ما، معرفة بخطابات أخرى

هدف هذه المدخل هو البحث في عالم أحلام مستغانمي الروائي من خلال التنقيب واستقصاء المكونات التأسيسية لهذا الخطاب، للوقوف على النصيباء النصية المشكلة للواجهة الإبداعية المستغانمية، وكيفية التفاعل الحاصل بين مختلف الروايات المتنوعة التي تضفي على الأثر الأدبي صبغة افتتاحية تضعه على شرفة المقروئية العابرة للحدود.

كل نص يدخل في علاقة مع نصوص أو خطابات أخرى، وهذا ما سمي به باخثين بظاهرة الحوارية «*Dialogisme*». فهذه الحوارية المؤسسة لكل الخطابات لها أهميتها في الكتابة الروائية. ويذهب «باخثين» إلى أن للنص الروائي مؤثر «التفرد بتجسير الخطاب المؤخر؛ ليس فقط من أن الكاتب لا يتكلم باسمه الخاص، لكنه يقوم بتوزيع مختلف الخطابات» [1]. وبالتالي فإن «الملفوظ الروائي في غاية التعدد»، وبذلك ينشأ لدينا نمطان من تعدد الأصوات، الأول نسميه «تعدد الأصوات العمودي»، وهي أن وراء كل خطاب مكتوب يخفي قول سابق، والأخر نسميه «تعدد الأصوات الأفقي»، والمتمثل في مختلف أصوات النص التي تقوم بعرض الملفوظ الروائي والتي يمكن للرؤى الإيديولوجية أن تتوزع بينها، وهو التمييز الذي نجده عند باخثين والذي يفسر كون الشعر ذا طبيعة مونولوجية والرواية ذات طبيعة حوارية، وعليه فكل نص أدبي يعد نصا متعدد الأصوات.

مصطلح «النص السابق *Hypotexte*» لتحديد، ليس فقط كما عند جينت، زمن النص اللاحق وإنما أيضا النص المرجعي في إطار العلاقة المتناهية للتناص.

1.2. معارية النص:

إنها كما يحددها جيرار جينت: «مجموع التصنيفات العامة، أو المتعالية -أنماط الخطاب، أشكال التلفظ، أجناس أدبية-، التي يرتبط بها كل نص بمفرده»، ويضيف: «إنها علاقة صماء، تأخذ بعدا مناصيا»، كما يشير إلى أن «الإدراك الشامل...»، بوجهه، ويحدّد إلى أبعد مدى «أفق انتظار» القارئ، وبالتالي استقبال العمل الأدبي» [5]. وجنس معادلة ديفاييس الجامعة فإن «معارية النص»، تُحول إلى «الشمولية و/أو إلى صلة النص بكل ما هو موجود من نظم أدبية مُتلقٍ عليها» [6].

من هذا المنطلق فإن لمعارية النص أهمية قصوى في الخطاب الروائي لدى أحلام مستغانمي، بما أن الكتابة تخرق الحدود المتعارف عليها في الكتابة الروائية، أحيانا، وذلك بما تحمله كتاباتها من تمازج وتشابك بين السيرة الذاتية، وهي: «نص حكائي يستعيد الماضي نثرًا، ويرويّه أو يلقيه شخص حقيقي عن حياته الخاصة..» [7]. والرواية، التي تتبنى على الميثاق الروائي، وهي فعل كتابة يقوم على مجموعة من العلاقات، من بينها علاقة الرواية بمتلقيها «فالرواية سرد قبل كل شيء يتموضع فيه الروائي بين القارئ والواقع» [8] فيحدث بينهما اتفاق صامت يجعل الروائي يتظاهر بتأكيده مما يرويّه والقارئ ينسى بأن ذلك مجرد خيال وبذلك يتبادلان الوهم [9]، والشعر، والممّرح، والسيناريو.

(شفوية أو أدبية)، تشهد على حضور مؤلف مخفّط، وترشح، لفك تلاقيهما، قارنا بمتلك تجربة معرفية وموسوعية مشابهة لمعرفة الكاتب وموسوعيته، ومن هذا المنطلق، يقوم النص، ببرمجة هذا القارئ، وشاهدًا على مثل هذا المؤلف، ويتم دراسة التناص وتداخل الخطابات في إطار الحوار مؤلف/قارئ منخرطين.

وسنحاول أن ندرس التواصل بين النص المستغانمي والنصوص الأدبية الأخرى وفق شبكة التحليل المقترحة من طرف جينت في كتابه «أطراس *palimpsestes*» التي نصيف إليها مبدأ «التناص الداخلي *Intratextualité*» والمسمى أيضا *Intertextualité interne*، الذي طوره الأسلوبيون وعلى رأسهم ميشال ريفاتير.

1.1. المتعاليات النصية:

يميز جيرار جينت بين خمسة مستويات كبرى للتناص ويشملها مصطلح «*transtextualité*» المتعاليات النصية» وهي: «*L'intertextualité*» التناص، و«*Paratextualité*» المناص، و«*Métatextualité*» المينانصية، و«*Hypertextualité*» النص اللاحق، و«*Architextualité*» معارية النص» [4]. وهو التصنيف الذي يبرز التناص الأدبي بشكل كامل، حتى وإن بدا، تعويض مصطلح التناص بمصطلح المتعاليات النصية، أنه سيحدث بعض اللبس على مستوى الخطاب، فإننا سنستعمل مع الإشارة إلى أن ظاهرة المتعاليات النصية هذه يمكن أن تطبق على أعمال نفس المؤلف وتشكل ما يسمى بتداخل النصوص، كما نستعمل

تنتهي العاصفة.

يتركني البحر جثة حب على شاطئ
الذهول. يلقي على جسدي نظرة خاطفة.

قبلة.. قبلة

موجة.. موجتان

وينسحب البحر سرا.. مع النعمة القادمة[11]

ولا يقتصر التدخل بين الشعري
والسردي على "قوضى الحواس" فقط، بل
نجد، كذلك، في رواية عابر سرير:

- يا سيد السواد.. لماذا أنت ملفوف بكل
هذا البياض؟

- لأن الأبيض خدعة الألوان. يوم طلبوا
من ماري أنطولييت وهم يقودونها إلى
المقصلة، أن تغير فستانها الأسود.. خلعتة
وارتدت ثوبها الأكثر بياضا.

- لماذا أنت على عجل؟

- أنهى في بلاد ونعلي يتحسس تراب
وطن آخر.

- ولماذا حزين أنت؟

- نادم لأني ارتكبت كل تلك البطولات
في حق نفسي

- ماذا نستطيع من أجلك نحن لوحاتك
المعلقة على جدار اليتيم؟

- متعب! أسندوني إلى أعمدة الكنب..
حتى أتوهم الموت ولقائا[12]

1.3. التلصص:

وهو حسب جينت، يتلبس أشكالاً ثلاثة
(الاستشهاد، الانتحال، والتضمين)، ويعرفه
كالآتي: «الحضور اللغوي، سواء أكان
نسبياً لم كاملاً لم ناقصاً، لنص في نص
آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح
لنص مقم ومحت في أن واحد بين هلالين،
أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف»[13]
موجود في نصوص مستغامي بشكل ملفت،

إن ما يميز النص المستغامي هو هذا
التدخل الواضح بين الكتابة الروائية
(السردي)، والكتابة الشعرية التي تأخذ مكانها
بقوة في البنية الكلية للنصوص، الشيء الذي
يجعل القارئ يتهاوى بين منجزات السرد
الروائي، وشفافية القصيدة الشعرية. إن
الأمر ليختلط على القارئ منذ الأسطر
الأولى عندما يصطدم بهذا الانزياح للمهول
بين ما هو سرد روائي، وما هو شعري:

أحاول أن أحتقي بلحاف الكلمات، بلمنتني:
- لا تحتسي بشيء. أنا أنظر إليك في
عتمة البحر، وحده كنديل الشهوة يضيء
جسدك الآن. لقد عاش حبنا دائماً في عتمة
الحواس.
أود أن أماله:

- لماذا أنت حزين إلى هذا الحد؟

ولكن زوبعة بحرية ذهبت بأسناني.
وبعثرتي رغو.. على سرير الشهوة.
كان البحر يتقدم، يكتسح كل شيء في
طريقه. يضع أعلام رجولته، على كل مكان
يمر به[10].

إن قراءة هذا المقطع من الحوار، مع
بعض التعديلات الطفيفة، يحمل القارئ من
عالم النثر إلى عالم الشعر، ليجد نفسه
منساقاً إلى كون تختلط فيه الرويا الواقعية
بالرويا الشعرية، إنه الفن ولا شيء غيره،
يتجلى من خلال هذا المقطع الشعري/ الروائي:

حترمتي سابقى خطيتك الأولى

لك متسع لأكثر من بداية

وقصيرة كل النهايات

إنني أنتهي الآن فيك..

فمن يعطي للعمر عمرا

يصالح لأكثر من بداية؟

كان لصوته مذاق متأخر للبقاء.

كنت أسأله "أحدث للبحر أن يبكي؟".

ولكنه اختفى.

لأقوال الأبناء والرسامين والفلاسفة، إلى استحضار النص الديني، إلى النص الشفوي (الشعبي)، إلى الوثيقة التاريخية، وكذا التمثيل بالنصوص الساخرة... وكله تتلصص يأخذ شكلا مبدئيا لفعل القراءة يخدم غرض النص الروائي، بواسطة التذكر، ويستحوذ على اهتمام القارئ.

فمن بين أشكال التلصص التي تسترعي الانتباه في الرواية، للتلصص الأدبي الذي يعكس طبيعة السرد، والعلاقة الحوارية بين الرسام "خالد" و"حياة":

- تذكرت جملة قرأتها يوما في كتاب عن الرسم لأحد النقاد تقول: "إن الرسام لا يقيم لنا من خلال لوحته صورة شخصية عن نفسه. إنه يقدم لنا فقط مشروعا عن نفسه ويكشف لنا الخطوط العريضة لملامحه القادمة" وكنت أنت مشروعي للقادم [18].

- كنت الذي كنت لأريه، أنك كنت لي، وأني كنت أريد أن أصرخ لحظتها كما في إحدى صرخات "عوته" على لسان فاوست كف ليها الزمن.. ما أجملك! [19].

- أكنتم أحلم؟. كيف نسيت تلك المقولة الرائعة لأندريه جيد "لا لئيم أفرحك!" كيف نسيت نصيحة كهذه؟ [20].

- منذ قرنين كتب "فيكتور هوغو" لحبيبته جوليات دروي يقول: "كم هو الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة "أحبك" وكم هو خصب لا ينضب: هناك طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها" [21].

فكما هو ملاحظ، فإن هذه النصوص وغيرها تحمل رسالة واحدة إلى القارئ، وهي التعبير عن علاقة الحب التي تستحوذ على النص بأكمله، ولا تخرج عن إعطاء أكبر معلومات روائية تزيد من ترسيخ علاقة الحب هذه.

وبخاصة الاستشهاد بنصوص كتاب آخرين، كما هو الأمر، بالنسبة لروايات مالك حداد، وهو ما تشير إليه الكتبة صراحة في الصفحة 30 من رواية ذاكرة الجسد (*الجمال المكتوبة بخط مميّز ملفوذة عن تواطؤ شعري من روايتي ملك حداد "سأهيك غزالة" و"رصف الأزهار لم يعد يجيب")،

"إن الإبتسامات فواصل ونقاط لقطعان.. وقليل من الناس أولئك الذين ما زالوا يتقنون وضع الفواصل والنقط في كلامهم" [14]

"إذا صادف الإنسان شيء جميل مفرط في الجمال.. رغب في البكاء.." [15]

وقد تكرر هذا النوع من الاستشهاد في الكثير من صفحات رواية "ذاكرة الجسد"، بالإضافة إلى دوره الأدبي وفق السياقات التي ورد فيها، فإنه يعتبر نوعا من التكريم للكاتب مالك حداد، وذلك بجعله حاضرا بين ثنايا النص، استكمالاً للإهداء [16]، هذا بالإضافة إلى اختيار اسم البطل "خالد بن طوبال" وهو بطل رواية (رصف الأزهار لم يعد يجيب؟) لملك حداد، كما تشير رواية "عابر سرير" في الصفحة 149:

- أنتري لماذا أنتخر خالد بن طوبال في رواية مالك حداد "رصف الأزهار لم يعد يجيب؟" قلت معتكرا:

- في الواقع، قرأت هذه الرواية منذ زمن بعيد ونسيت أحداثها. [17]

وهنا يبرز لنا التلصص في أقصى درجاته، وبخاصة عندما يبدأ خالد في استنكار سبب انتحار "خالد بن طوبال" في رواية مالك حداد.

ويتنوع الناص في ذاكرة الجسد إلى درجة كبيرة، يصعب معها حصر كل مظاهره في هذه العجالي، فمن التضمينات

ويبقى للتوثيق التاريخي حضوره الموجه
لفعل القراءة على طريقة التقرير الصحفي في
وصف الحالة المائدة أثناء أحداث أكتوبر 1988

- حدث ذلك أثناء أحداث أكتوبر 1988
كنت وقتها أعمل مصورا صحافيا. فذهبت
لألتقط صورة تلك التظاهرات التي اجتاحت
فيها الحشود الشوارع دون سابق قرار.
وكان شيئا مذهلا ذلك الذي شاهدته: سيارات
مسرعة.. وجوه مرعبة وأخرى مرعوبة،
رصاص طائش وصدور تتلقى قدرها بفتة.
مدينة تحكمها الجبابات. كل شيء قائم فيها
قد أصبح أرضا، حتى أعمدة الكهرباء.

كان للعسكر يضعون حاجزا بشريا أمام
آلاف الشبان الذين راحوا يكسرون في
طريقهم كل شيء يرمز إلى الدولة،
ويوجهون رصاصهم تارة في الهواء، وتارة
وسط الناس لإخافتهم دون جدوى. بينما احتلّ
حدود مطوح المباني الرسمية. أنكر أنني
حاولت أن ألتقط صورة لعسكري، وهو يقف
على مبنى مقر الحزب، موجها رشاشه نحو
الشارع، وخلفه علم الجزائر. عندما انطلق
رصاص من ذلك المبنى، واخترق ذراعي
اليسرى. ولم أدر إن كان العسكري قد اشتبه
في أمرى عندما رفعت آلة تصويري، وتوقع
لنني أرفع سلاحا، أم أنني تلقيت رصاصا
طائشا كان موجها إلى أي شخص [24].

كل هذا السرد التاريخي هو إجابة عن
سؤال واحد مفاده: "متى حدث هذا؟"، لتعرج
الكاتبة على الوقائع التاريخية في مرحلة
كانت معها الجزائر مقلبة على أحلك محطاتها
التاريخية، وهنا يصبح القارئ، ولفترة معينة
من فعل القراءة، على موعد مع الواقع
متجاوزا بذلك صيرورة الوهم الروائي.

إنه انطلاقا من هذه الأحداث، تفتتح نافذة
أخرى على وقائع العشرية الموداء، التي
عصفت بالجزائر، جزاء الأحداث التي نلت

وهو الأمر نفسه مع أنواع الاستشهاد
والنصمينات الأخرى، ما عدا التوثيق
التاريخي الذي يرمي إلى وضع القارئ في
سياق الأحداث المحيطة بالشخصيات،
ويحيل على مرجعية واقعية، على طريقة
السرد التاريخي الذي يقدم المعلومة،
والمصحوب بتعليقات الكاتبة التي تعمدت أن
تكون رواياتها تعبيرا عن الواقع الجزائري
في مرحلة تاريخية مملوءة بالوجع والألم
والأحداث المأساوية، فاختيار مادة الحكى
من التاريخ أو الواقع مع وضعهما في الزمن
المحدد ومن خلال التشخيص القائم على
تعربة الذات والوعي الجماعي، موقف نقدي
من المادة الحكائية المضنية، والقائمة على
الإثارة للخارجية لعواطف القارئ [22]:

الفهم أن بوضياف قرر إنشاء المجلس
الوطني الاستشاري، وهو تجمع يضم عددا
كبيرا من شرائح المجتمع الجزائري،
معظمهم من المثقفين والسياسيين الجزائريين
المعروفين ب نزاهتهم، وغيبتهم الوطنية.
وغير المحسوبين على أي نظام سابق، كي
يساعدوه في إخراج الجزائر من مأزقها
السياسي والتدريعي. [...] حتى إن أحد
الذين سيتأوبون على رئاسته، لن يكون
سوى الكاتب عبد الحميد بن هدوقة. وإن من
أعضائه كثيرا من المثقفات والأساتذة
الجامعيين والصحافيين. في بلد لم يُسأل فيه
المثقفون ولا للنساء... يوما عن رأيهم [23].

إنه تضمين تاريخي صريح، يشبه المقال
الصحفي الذي يقوم صاحبه بتقديم
المعلومات بطريقة متسارعة، تلتزم الحياد
والموضوعية، ثم ما لبث أن يُنزل بتعليق لم
يكن في حقيقته سوى رسالة للقارئ، يستنتج
منها موقفا سياسيا واضحا، لا يدع له مجالا
للتأويل وحرية المناورة.

إن هذا المنهج قد وسم "ذاكرة الجسد" وتواصل في "قوضى الحواس"، و"عابر سرير"، مما يعني أن الروائية لم تتخل عن أبطالها الذين صنعتهم [26].

وبيلغ التناص الداخلي منتهاه عندما نقف على العديد من مظاهر التكرار بين الروايات، وكأنها إحالات ضمنية، تشكل رخصة للعبور من رواية إلى أخرى، كما نلاحظ في هذا المقطع:

كان يختصر لي حياته من خلال السيرة الذاتية ليد أصبحت ليشما "ذاكرة الجسد". إنه يتم الأعضاء. [27]

يبين هذا المقطع إلى أي مدى يمكن للرواية أن تصبح تاريخاً محلياً بين القارئ والروائي، حين تفتح الرواية أبوابها فاسحة للمجال لولوج القارئ إلى ممكن أسرارها، ورغم أن النص قد يجسد فعلاً الأعراف والقيم الاجتماعية لقراءته المحتملين، فإن وظيفته لا تقوم فقط بعرض مثل هذه المعطيات، بل في الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النص [28] ويلعب تكرار اللوحات الروائية بين رواية وأخرى دوراً فعالاً في إدخال القارئ معترك الأحداث، ليصبح شخصية مشاركة، كما في هذا المثال:

الذين قالوا: وحدها الجبال لا تلتقي أخطاوا، والذين بنوا بينها جسوراً لتتصافح من دون أن تتحني، لا يفهمون شيئاً في قوانين الطبيعة.

الجبال لا تلتقي إلا في الزلازل والهزات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصافح إنما تتحول إلى تراب ولحد. [29]

إنه للمقطع نفسه يتكرر في الصفحة 181 من "عابر سرير"، مما يؤكد التواصل بين الروايات، ومنه بين الشخصيات، ويبرز التناص الدلالي أكثر عندما يصبح في

توقيف للمبار الانتخابي سنة 1991، وهو ما تضمنته رواية "عابر سرير" على لسان الصحفي المصور، الذي أرثته الكاتبة أن يكون عينا ونافلاً لتلك الوقائع.

إن هذا النوع من التناص، يوضح بأن النص الأدبي يعكس تاريخاً محلياً في إطار الحوار بين الشخصيات، كما يشير إلى إمكانية توسيع المفهوم إلى التواصل بين الفعاليات السردية، بمعنى: على المستوى الكلي لبنية الروايات، لنصل بذلك إلى مفهوم "التناص الداخلي" *Intratextualité*، الذي يؤكد التواصل الحاصل بين الروايات، واكتمال المشروع الروائي للكاتبة الذي كان جزؤه الأول "ذاكرة الجسد"، وبطلها الرسام خالد بن طوبال "الراوي" و"حياة هي المروي" له، وجزؤه الثاني "قوضى الحواس" بطلها الروائية ممثلة في الراوي الضمني حياة والمروي له الصحفي الذي إنكسر لسم الرسام خالد بن طوبال، وجزؤه الثالث "عابر سرير" أين نصغي إلى صوت رجل يخاطب امرأة هي نفسها حياة. إن لعبة التماثلات قد أتاحت للروائية أن تولد الرواية من الرواية، وبما أن الرواية الأولى مثلت صورة لعالم روائي مكتمل أنجز سابقاً، فهو يطرح فرصة ماثحة إذا ما اعتمد كمستند أو مرجع أو مصدر تخيل لعالم روائي جديد. وتتزلز العملية على صعيد سرد مغامرة كتابة الرواية مع دعوة ضمنية للقارئ للفرجة على براعة الرواية في تحريك دواليب نص روائي مرهق ولإطلاع على ما يدور في هذه الحضيصة الإبداعية، على أن يستفيد مما قد تعرضه عليه من وصفات روائية: «أن تعيش مأخوذاً بلغز غامض حد الإغراء وحد الإزعاج أحياناً... قد تكون فرصتك في كتابة رواية جميلة هذا ما إذا كنت روائية» [25].

الساخرة، كما نلاحظ في هذا المقطع الذي يحمل نوعاً من السخرية المزوجة بالألم:

كفوا سلاطين ووزراء
منا وأقبلنا عزاهم
نلوا من المال كثرة
لا عزهم.. لا عزاهم
قلسوا العرب قلوا

ما نعطيو صلح ولا مالو..
لنتكر وأنا استمع لهذه الكلمات، أغنية
عصرية أخرى وصلتني كلماتها من مذياع
بموسيقى رقصة.. تتغزل بصلح آخر
"صلح.. يا صلح.. وعينيك عجبوني.."
أيه قسطنطين، لكل زمن "صالحه".. ولكن
ليس كل "صلح" بائياً.. وليس كل حاكم
صلحاً!! [32]

إنه توظيف للثقافة الشعبية في التعبير
عن إبعاد فكرية عميقة، في إشارة إلى
التحولات السلبية للمجتمع، فيعد أن كان
التعني بالخصائص التاريخية ومآثرها وذكر
مثالبها، أصبح التعني بخصائص خيالية
مفرغة من أي بعد تاريخي.

وقد يتحقق هذا النوع في إطار ما يسميه
جينت بـ "*Transmodalisation*"، وهو
شكل من أشكال تحويل النص الأصلي إلى
شكل جديد، كما هو الأمر بالنسبة لمشروع
تحويل ذكرى الجسد إلى سيناريو لمسلسل
تلفزيوني.

1.5. الميثاقية:

«أي أن يكون التناص متعلقاً بوصف أو
دراسة نص آخر، ويدخل النقد الأدبي
باعتباره نصاً واصفاً في هذا المجال كما
يُعدُّ مثلاً نموذجياً» [33].

وهذا المستوى من المتهاليات النصية،
يأخذ شكلين عند أحلام مستغانمي: شكل
خارجي، يتمثل فيما قلته الكاتبة عن

النص الولد، كما في "قوضى الحواس"،
أين يتكرر هذا المقطع من الصفحة 9، في
الصفحة 180 من نص الرواية:

تمرّان بمحاذاة شفتيها، دون أن تقبّلاهما
تماماً. تنزلقان نحو عبقها، دون أن تلامسها
حقاً، ثم تعاودان صعودهما بالبطء المتعمّد
نفسه. وكأنه كان يقبّلها بأنفاسه، لا غير. [30]

إلا أنه في هذه المرة يتكرر بضمير
المخاطب (أنا). وبهذا فإن التناص الدلّخي
عند مستغانمي، يصبح آلية دقيقة تخلق
"تقليداً قرائياً" بين الروائي وقارئه، في حال
أن النص، وبغرض إبراز دلّليته، يقوم
ببرمجة قارئ يقرأ للعمل كله، وهنا يصبح
للتفصيل بين "المتهاليات النصية" والتواصل
مؤلف/ قارئ منخروط، شكلاً جديداً من
الملاءمة والتناسب، وهو ما نقف عليه من
خلال هذه الإحالة المباشرة من طرف الكاتبة:

ما يدهشني هو كون هذا الرجل، يواصل
معي قصة بدأت في رواية سابقة، وكأنه يريد
إصدارها في طبعة واقعية، من نسخة واحدة.
حتى أنه يوم قبلني أول مرة، أمام مكتبته،
قال "نحن نواصل قبلة.. بدانها في الصفحة
172 من ذلك الكتاب.. في هذا المكان نفسه".

وعدت إلى مكتبي، بحثاً في روائتي عن
الصفحة 172 في كل كتاب. وعثرت على
تلك القبلة، مطوّلة، مفصّلة، مرتجلة، كما
حدثت ذات يوم بين الرسام، وتلك الكاتبة [31].

1.4. النص اللاحق:

والمقصود بالنص اللاحق هو نوع من
التماهي الحاصل بين نصين، إما بواسطة
تحويل وتغيير نص سابق عبر نص بديل أو
الاكتفاء بتقليد نص لنص سابق، وتنتمي لهذا
الصنف كل أنواع المعارضات والمحاكاة

الأريكة التي يجلسون فوقها طوال قراءتهم لذلك الكتاب، متربعين على الحقيقة.

منذ الأزل.. وأنا أبحث عن قارئ يتحدثني، وينبلي أين توجد "الطاولة" و"الأريكة" في كل كتاب! [34].

إن هذا النوع من التعليقات لا يحيل فقط إلى الرواية في ذاتها، أو إلى قصة الحب بين الرواية -الروائية- الشخصية وحبيبها، ولكنه يحيل أيضا إلى مفهوم الكتابة عند أحلام مستغانمي، منطور إليها على أنها لعبة لكاذيب ومراوغة في غياب قارئ جاد ومتفهم. ويتكرر هذا النوع من التعليقات في روايات مستغانمي، مانحا للقارئ فرصة اكتشاف أسرار الكتابة ومعانيها.

1.6. جواريه النص:

قد تحاورت أحلام مستغانمي، خلال حياتها، مع قراء من محيطها الخاص: سهيل إيويس، وسميحي الأعرج، نزل قباني... فبعض هؤلاء أصدقائها، والبعض الآخر معجبون، فهذه الحوارات هي من صميم حياتها الخاصة، فالكلام عن لقاءات أحلام مستغانمي بأصدقائها، سواء أكانوا كتابا، أم صحفيين، أم متقنين، قد يوحي لأي متتبع لحياة الكاتبة بأنها لم تتفصل يوما عن كونها كاتبة تمارس الاستمرار حتى خلال حياتها اليومية، أين تلتبس اليوميات العادية للكاتبة بالمتخيل المطلق، فلا يُنظر إليها إلا عبر كتاباتها، لتنتزج أحلام مستغانمي الكاتبة المبدعة، بأحلام مستغانمي الإنمائية التي تمارس طوقس حياتها كغيرها من الناس، تحمل هم العربي، والحلم العربي، في لغة عربية جميلة تأبى الاستسلام والمداينة، إنها تحيا زمن الخيال المبدع، مفتونة بحياتها، مفتونة برواياتها، إنها تقدم نفسها كائنا حبريا قويا بما كتبت، وبما مستكتب، إنها لا تصح

روايتها أثناء الندوات، أو اللقاءات الأدبية المختلفة، وشكل داخلي، يتمثل في التعليقات التي قد نجد لها دخل الروايات، في شكل شروحات أو تفسيرات لآلية الكتابة، أو وجهات نظر نقدية مبنوثة في رواياتها، وهو ما نلاحظه في هذا المقطع من رواية "قوضى الحواس" عندما تبدأ الكاتبة في منح القارئ فرصة الإطلاع على بعض من أرائها النقدية تجاه الرواية:

كيف لي بعد الآن، أن أكون للرواية والروائية لقصة هي قصتي. والروائي لا يروي فقط. لا يستطيع أن يروي فقط. إنه يزور أيضا. بل إنه يزور فقط. ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام.

لذا فإن كل روايتي يشبه كاذبيه، تماما كما يشبه كل امرئ بيته.

وصلت إلى هذه الفكرة وأنا لتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخوس الذي أصبح أسمى تكريجيا، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه، أن يصف له لون الأريكة، وشكل الطاولة فقط. أما الباقي، فكان بالنسبة إليه "مجرد لب". أي بإمكانه أن يؤثته في عتمته.. كيفما شاء.

عندما تعمقت في منطق، اكتشفت أن كل رواية ليست سوى شقة مفروشة بالكاذيب الديكور الصغيرة، وتفاصيله الخادعة، قصد إخفاء الحقيقة، تلك التي لا تتجاوز، في كتاب، مساحة أريكة أو طاولة. نفرش حولها بيتا من الكلمات، منتقاة بنوايا تضليلية، حد اختيار لون السجاد... ورسوم الستائر.. وشكل المزهريّة.

ولذا تعلمت أن أحذر الروائيين الذين يكترون من التفاصيل: إنهم يخفون دائما أمرا ما!

تماما، كما يحلو لي أن أتسلى بقراء يقعون في خدعتها، بحيث لا ينتبهون لذلك

واستطاعت في فترة قصيرة أن تكون موضوعاً ملحقاً على الصحافة العربية والعالمية، فنحن، إذن، أمام حصة تعكس منشطاً له مكانته الأدبية، ورواية ذات شهرة، مما يعطي للبرنامج بعداً مميزاً، إن على مستوى الشكل أو على مستوى الموضوع.

على مستوى القارئ التواصلي، نحن في الإطار الكلي للاستجواب التلفزيوني الذي يعد أحد مظاهر التفاعلات الإضافية حسب فيون VION، ومع أن هذا الأخير لا يمارس تمييزاً بين الاستجواب واللقاء [35]، على الرغم من الفرق الموجود بينهما، فمن اليديهي أنه إذا استثنينا اللقاءات الأخرى الخارجة عن اللقاء الصحفي، فإن الحدود الفاصلة بين هذا الأخير وبين الاستجواب ستكون دقيقة جداً، مع أن كيربرت-أوركويوني تفصل بينهما، إلى درجة أن المصطلح الذي تميز بينهما قد تصل حد التناقض الواضح [36]، مع أن البعض يجعل من اللقاء لقاء بين شخصين متساويين، إلا أن غاسبان Guespin، يقر بأن اللقاء يركز على «وضعية عدم التماثل بين المحقق والشاهد» [37]، ويشير جيرار جينيت إلى أنه غالباً ما نظر إلى المصطلحين على أنهما مترادفين، وعليه يضع تمييزاً بينهما يركز على الطول والقصر، فيقول: «...» [38]. أسمي الاستجواب حواراً، مختصراً ورسبناً يقوم به صحفي محترف حول كتاب قبيل صدوره؛ وأسمي اللقاء، حواراً موسعاً عموماً، بؤثرة أكثر طولاً، ودون مناسبة محددة، أو أكثر اتساعاً من أية المناسبة كما هو الحال عند نشر كتاب، أو الحصول على جائزة، أو أي حدث آخر يشكل فرصة للاستذكار، ويقوم به، في أغلب الأحيان، وسيط لا يستهدف للكاتب، ولا يشخص اللقاء، وينصب اهتمامه على العمل فقط، وقد يكون

المجال للفصل بين ما تعيشه وما تكتبه، لذلك فإنها تضع القارئ في فضاء لا متناه، وشفاف.

• الاستجواب الصحفي:

لقد أجرت الرواية أحلام مستغانمي الكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية التي كان موضوعها، أسامها، روايتها بدءاً من «ذاكرة الجسد» وما أثير حولها من جدل في عالم الصحافة الأدبية وغير الأدبية، ثم ظهور روايتها الثانية «قوضى الحواس» التي أمتدتها بالثقة، وكانت لها بمثابة الدليل على أنها روائية واعدة، لتتم ثلاثيتها برواية «عابر سرير»، وتكون بذلك قد وضعت نفسها في سياق الحركة الأدبية العربية، بله العالمية. لذلك، فإنه ليس غريباً أن تظهر مستغانمي بمجلد صحفي حائل، وتتوالى عليها عروض كثيرة فتحت لها المجال واسعاً للتعريف بنفسها وبأدبها، ويمكن، هنا أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر، لقاءها الصحفي مع قناة الجزيرة في برنامج منبر الجزيرة الثقافي الذي ينشطه الصحفي توفيق طه، وبرنامج «خليك بالبيت» بقناة المستقبل اللبنانية، وبرنامج «أهل الكتاب» في التلفزيون الجزائري الذي يديره الكاتب والروائي المعروف «إسني الأعرج»، وهو أحد اصنفاء الكاتبة، والكثير من اللقاءات والاستجوابات الصحفية في مختلف الجرائد والمجلات العربية المتخصصة وغير المتخصصة.

فإذا جئنا إلى برنامج «أهل الكتاب» الذي ينشطه للروائي المعروف وإسني الأعرج، وهو برنامج ثقافي أدبي استطاع أن يبنى له شهرة واسعة بين صفوف المثقفين، والأدباء، نقول إن الحلقة التي استضيفت فيها الروائية مستغانمي لم تكن حلقة عادية، لأن صاحب البرنامج، الأديب وإسني الأعرج، وجد نفسه أمام روائية تشق طريقها إلى الشهرة بخطى متسارعة،

الوقت نفسه: فهي تتأرجح بين مسائل ومجيب، ومع ذلك فإن الأمور تزداد تعقيدا على مستوى مكانة ومنزلة المتحاورين بين أبسط استجواب واللقاء، حتى وإن تم تحديد دور كل واحد منهما أثناء الحوار، فإن الوضع المتميز للصحي متشبط اللقاء وكذا العلاقة الشخصية التي قد يقيما مع ضيفه تصعب من تحليل الوضعيات، فالصحي، في أبسط استجواب، يحمل على غائقه دور طرح الأسئلة وتنظيم الحوار، ليضمن بذلك الانسجام، وكذا عدم الخروج عن المواضيع المبرمجة أثناء حواراته، كما أنه يقوم بعمله فترات الفراغ، وبرمجة النهاية، وهو مسئول عن وضوح مضمون الرسالة الموجهة إلى الجمهور، وبما أنه قد يكون مجرد منشط بسيط فإن ذلك لا يمنحه فرصة لسرقة الأعضاء من ضيفه الذي قد يكون صاحب مكانة مرموقة.

وعليه، قد يصبح المشهد مغايرا بين المكانة والدور، فالشخصية المهمة - أعني المؤلف - قد يكون لها دورا تفاعليا سلبيا بما أنها تتساق إلى المستجوب الذي يمتلك الدور الأساسي في تنظيم هذا الحوار، إن هذا الفرق بين الدور والمكانة في التفاعل الصحفي مهم جدا، ففي الحياة العادية نجد أن صاحب المكانة الأعلى هو الذي ينظم ويقتن المحادثات، وتبلغ هذه البنية أشدها عندما يكون الحوار بين صحفي مشهور يسأل شخصية مشهورة ما لم يكن بينهما علاقة شخصية تضيفي على الحوار نوعا من الودية، وهو ما لحظناه أثناء برنامج أهل للكتاب أين هيمنت علاقة الصداقة بين واسيني الأعرج وأحلام مستغانمي لتضيفي على الحصة شكل المحادثة الودية.

إن الاستجواب واللقاء الصحفيين يشكلان في جوهرهما استعارة تواصلية

صديقا للكاتب، [...]، إلا أن هذا التمييز لا يظهر عمليا، أين نلاحظ استجوابات صحفية تُدار على طريقة اللقاء (وليس العكس)» [38].

يقوم تمييز جيئت إذن، على نقطتين أراها أساسيتين: الأولى، هي طول اللقاء، والثانية، هي شخصية المستجوب، ونذكر هنا أن شروبو Charaudeau تكلم عن الوضعية، وغاسبن تكلم عن دور التفاعل المتبادل، وجيئت عندما أثار إشكالية وضعية المستجوب، تكلم عن الرابطة بين شخصية، فاللقاء، بهذا، يزيد من تعقيد تحليل المقامات التي تنشأ بين المستجوب والمستجوب، بحكم الوضعية والروابط بين شخصية بين المتحاورين، نقول كبريات- أوكيوني في هذا السياق: «[...] إن الأمر يتوقف على الطبيعة الخاصة للاستجواب، وشخصية الأطراف الحاضرة، وكذا المستوى المتوقع- فمن زاوية النظر إلى البناء التفاعلي، فإن المستجوب هو الذي يهيمن بشكل مطلق، أما من زاوية محتوى الموضوع المتبادل، فإن المستجوب هو الذي يوفر مادة محادثات، وهذا يمنح المستجوب أمام شريكه. ويغض النظر عن يهيمن أثناء الاستجواب، فمن المؤكد أن هذا الأخير له خصوصيات تميزه عن (المنافسة وعن الندوة)، من خلال تبليغ أدوار التفاعل، فهمة المستجوب هي طرح الأسئلة بغرض افتكاك المعلومات من المستجوب الذي من مهامه توفيرها من خلال الأجوبة» [...]» [39]

إن للاستجوابات واللقاءات الصحفية خصائص تميزها عن المحادثات العادية؛ ومن بين هذه الخصائص أن زمنها محدد مسبقا، فزمن اللقاء أطول من زمن الاستجواب، كما أن لهما أهدافا مسطرة، ثم إن الأدوار في اللقاء الصحفي لوفي الاستجواب تكون متفاوتة ومتكاملة في

المتعة لأنها تشعل الحواس الخمس، بينما الفعل الجنسي لا يحتاج ربما لكل هذا...» [41].

إن على المؤلف الحقيقي إذن، أن يظهر بمظهر إعلامي ملائم للصورة التي رسمها له القارئ من خلال عمله الأدبي، وأن يسعى إلى إغراء عدد آخر من القراء على اعتبار أن القارئ الافتراضي سيصبح قارئاً حقيقياً، لأن في ذلك كله مراعاة للبعد التجاري. أما بالنسبة للصحفي، فإن فكرة الأنوار تبقى معقدة، وعليه أن يستغلها بطريقة تجعل منه مجرد رابط، ويقدم المعلومات المتعلقة بالمؤلف كشخصية يستلزم معرفتها، كما باستطاعته أن يفضل تشكيل الفكرة على اعتبار أنه ليس فقط منشطاً مشهوراً؛ إنه أيضاً قارئ حقيقي للروائي الذي يقوم باستجوابه وهو مطالب بتقديمه ليس فقط للقراء الافتراضيين أو للقراء الممكّنين، ولكن أيضاً للمشاهد المعتاد.

والخلاصة، أنه من النظرة الأولى يبدو وكأن الحوار بين المؤلف والقارئ للفتين بعيد كل البعد عن الحوار الروائي، إلا أن صورة المؤلف التي يمكن استنتاجها من الاستجوابات الصحفية قد تقترب في كثير من الأحيان من تلك التي رسمها له من خلال قراءتنا لروايته، أين يكون المؤلف المنخرط في العمل كأننا مزججاً، وانفعالياً، ومتواطئاً مع القارئ.

لقد حاربت أحلام مستغانمي القشل في كل لقاءاتها الصحفية، فكانت في كل مرة تؤمن بهدم، وقلب ما هو مناف لكتاباتاتها: الترهات السياسية، والاجتماعية، وحتى الأدبية:

«لا يمكن لي أن أشبه الذين يتأكون في التلفزيونات على الجزائر، أعتقد أنه يجب أن تتوقف هذه المسرحية، الجزائر لا تستحق هذا، ومن لم يكن ممنوعاً من دخول الجزائر فليقتض، من يحب الجزائر يجب

Trope communicational، وهو ما تشير إليه أوركويوني بقولها: «[...] إن كل المعلومات التي يدلي بها المستجوب لابد أن تنقل فوراً (أو بطريقة غير مباشرة إذا كان الاستجواب مكتوباً) إلى شخص ثالث، المشاهد على إخراج الاستجواب، في نفس الوقت الذي تنقل فيه إلى المتلقي المقصود (وهو المقصود بـ "الاستعارة التواصلية")» [40].

إذن، فإن الحوار بين شخصين لا يدعو أن يصبح بنية ثلاثية «*Triadique*»، وإن كان يدور بين طرفين فقط، لأنه موجه إلى مشاهدي التلفزة، والمستمعين، أو القراء، وبالتالي فالعملية التواصلية لا تقتصر على المتحاورين فقط بل تتعداهما إلى مساحة تفاعلية أوسع، كأن يتحول منشط الحصة إلى الجمهور بواسطة قراءة بعض المقطع من الكتاب، أو فقرات بعضها تعطي المشاهد أو المستمع فرصة الاقتراب أكثر من الكتاب. وفي إطار احترام الأدوار التي يلعبها كل من المنشط وضييفه، فإن التوجه إلى الجمهور المنتبّع للحصة يأخذ شكلاً معيناً، كأن يقدم المؤلف نفسه مؤلفاً إعلامياً بطريقة أو بأخرى كما فعلت أحلام مستغانمي حين قدمت نفسها على أنها كاتبة رغبة وليس شهوة في ردها عن سؤال للصحفي:

مزيد صلاح اسكيف، حين سألتها: يقال عنك بأنك كاتبة رغبة وليس شهوة... ما تعليقك على ذلك؟ فأجبت: «صحيح تماماً... لأنني أحب أن أكون مشتتة بالاشتهاء، جميلة هي مرحلة الرغبة.. الرغبة المكابرة، غير المعلنة المواربة، الملتبسة، لأن الشهوة لا تنقل فقط شيئاً فنياً وإنما أيضاً النص الأدبي، ولهذا لا يوجد في أعمالها إلا القليلة في الرواية، فالقيلة تعطي قدراً كبيراً من

- [18] أحلام مستغلامي، ذاكرة الجسد، منشورات أحلام مستغلامي، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص156.
- [19] المصدر نفسه، ص173.
- [20] المصدر نفسه، ص193.
- [21] المصدر نفسه، ص237.
- [22] سعيد قطيبي، افتتاح للنص الروائي، النص والسباق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 2001، ص: 152.
- [23] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، 246-247.
- [24] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص318.
- [25] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص219.
- [26] زهرة الجلاصي، فوضى الحواس لأحلام مستغلامي حالة مكالمة لم إيمان لطوق ذاكرة الجسد، الحياة الثقافية، ص23، ع113، مارس 2000، ص123.
- [27] أحلام مستغلامي، عابر سرير، ص111.
- [28] فوفلغاف إيزر، فعل القراءة نظرية للتجاوز في الأدب، ترجمة: حيدو لعمداني، الجلاصي الكندية، منشورات مكتبة لعمداني، ص: 55.
- [29] أحلام مستغلامي، ذاكرة الجسد، ص198.
- [30] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص180.
- [31] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص273.
- والمقصود بمجاردة "الصفحة 172 من ذلك الكتاب" هو رواية ذاكرة الجسد.
- [32] ذاكرة الجسد، ص356.
- [33] د.خديجة لحداني، القراءة وتوليد الدلالة، تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2003، ص44، ودنور الدين لحد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص109.
- [34] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص95-96.
- [35] VION (R), La communication non verbal, Paris: Hachette. 1992, p. 132
- [36] KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p.119
- [37] المرجع نفسه، ص119.
- [38] GENETTE(G), Seuils, Paris: seuil, 1987, p.329
- [39] KERBRAT- ORECCHIONI, Les interactions verbales, p. 119-120
- [40] KERBRAT-ORECCHIONI, Les interactions verbales, p.120
- [41] لجرى الحوار مزيد صلاح لسكيف www.jonon.jeeran.com
- [42] إيلي موساوي ويشير مفتي، الحوار محاور مجلة الاختلاف، ص: 26-27.
- [43] DENES (D), Études sur Marguerite Duras, L' Amant, Paris: Ellipses, 1997, p9

أن يكون جميلاً في تصرفاته، يشعر في كل لحظة أنه سفير لهذا الوطن. قد يكون من حق الآخرين أن يمسكوا، لكن المسقوط ليس من حق الكاتب الجزائري خصوصاً الكاتب الذي ينتمي إلى نفس الجيل الذي انتمى إليه أنا. لقد جننت في نفس الطائرة التي أقلت جميلة بوحيرد...»[42].

إنها تؤمن بهدم فكرة التمييز، هدم اللغة التي تعتبرها عنصراً رمزياً لمعقولة الذكر، والتي تعجز عن التعبير عن المرأة ككائن عاجز، وتؤمن بهدم الكتابة في حد ذاتها أو لغة الكتابة الأدبية.

سواء بواسطة الكتابة أو الكلام أو الخطاب الإعلامي، فإن أحلام مستغلامي تحاول التأثير باندفاع، فهي توصل حقيقتها إلى العالم، وبذلك تصنع بالعارة "المؤلف-المقدس" أو "الكاتب الملعون" حسب دينيس denes [43].

- [1] PIÉGAY-GROS(N), Introduction à l'intertextualité, Paris, Dunod, 1996, p26
- [2] دنور الدين لحد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص: 96-117.
- [3] MAINGUENEAU (D), Pragmatique pour le discours littéraire, p. 21
- [4] GENETTE(G), Palimpsestes, Paris: Seuil, 1982, p. 7-13
- [5] المرجع نفسه، ص7-12.
- [6] DUFAYS(J.L), Stéréotypes et lecture, p69
- [7] LE JEUNE(P), Le pacte autobiographique, éd, Seuil, Paris, 1975, p69
- [8] BOURNEUFET(R) et OUELLET(R): L'univers du roman, PUF, Paris, 1975, p24
- [9] المرجع نفسه، ص: 39.
- [10] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص288.
- [11] أحلام مستغلامي، فوضى الحواس، ص289-90.
- [12] أحلام مستغلامي، عابر سرير، ص267.
- [13] جبرار جينيت، مدخل لجامع النص، ص90.
- [14] أحلام مستغلامي، ذاكرة الجسد، ص30.
- [15] المرجع نفسه، ص67.
- [16] الرواية مهداة إلى ملك حداد، فطر الإهداء.
- [17] أحلام مستغلامي، عابر سرير، ص149.

النجوم التي غادرت

شعر: عبد العالي مزغيش

أمرٌ على بابكم ...
 ثملُ قلبي المتخن الآن
 بالذكريات ...
 وخُطاي التي ورعتها الدروبُ
 يتقاسمها الليلُ ...
 جرحُ التردّد،
 شوك الغلاة ...
 فسدى لو تروّب ...
 وسدى لو تقامر بالخطو
 عبر انكسارات وجهي
 كشمس تملكها وجع القلب
 عند الغروب ..
 لحظة للتشكل حين أصلي هنا
 ركعتي فجر هذا الصباح الذي
 طلق الشمس،
 والورد،
 والحب،
 أتلو على بابكم جائئاً،
 سورة الموت
 أسجد من أجلكم سجدة "الواجب الوطني"
 ولكن رأسي تصبح قنبلة
 في الحروب؟؟
 وعلى جبهتي الآن
 سنبلّة
 كنّا اغتصبوا حبةً من مواسمها
 ضيع الوطن المشتكى

موسماً للحبوب؟؟
 ووثُ سوسناتُ المحبة
 شاخت على كفها هفهاثُ القلوب ...
 قال ساعتها نورسُ جاء من
 مدن السحر والانهيار:
 أيها الجالسون على جمرة الروح
 والإنكسار ...
 هل رأيتم نبهاً هنا بينكم
 يتوشّأ من دمه
 تخرج الطير من فمه
 والطوب؟؟
 هل رأيتم رجلاً هنا بينكم
 لم يموت وهو يتلو لكم
 سورة الزعد والوعد والانتصار؟
 هل رجلٌ صالحٌ
 يتسعد أن لا يصلي بمفرده
 دونكم ...
 أو يسمح للشعر في غبش الليل
 لكنكم تطعنون انحناءه
 تملؤون عباءه
 بالتقوب؟؟
 أيها النائمون على خير لاغتيالنا
 هل تُرى شمعة تنطفئ
 أم ترى نجمة تختفي ...
 في الهبوب؟؟
 أيها القادمون على سمة "اللّحس"

والغمس و الانتفاخ
أيها الراقصون على وتر النّهب
و النّصب و الإرتفاع ...
وطني لحظة من شعاع
كلما تنتهي ...
أنتهي في الضّاع؟؟
وطني امرأة وجهها
موغلٌ في الشّحوب
ترتدي ثوب راهبة مرهقة
كلما سجدت ...
طلعت من تعاويذها زنبقة؟
و أنا موغلٌ في التّوجّس
و الانتظار ...
أرتدي أملا باهت اللون
لا يعجب الناظرين
و أقرا حظي كلّ صباح :
- "ظروف العمل" :
إستند لجدار طويل هريض
بحجم المعاناة
أخذ جرعة من أمل
و انتظر أن تمرّ الحياة عليك
بلا ماكياج ...
-ظروف العواطف و القلب :
أنت تفكر في البحث عن وطن
في جفون امرأة
عندما أصبح البحث عن
وطن نولوة
تعباً ...
سبباً ...

لاحتراف الدّموع
و هجر الغزل؟
- و ظروف البلاد :
انتظار الأجل؟؟
هكذا قال فنجانُ عراقي
عند عتبة دار الصحافة
أين أصبح فتناً
من الخبز فوق المواثيق
واللّافئات ...
و شعارا لذكرى تموت
و فاكهة لعشاء يفوت
و أقنعة يرتديها
لصوص المدينة ليلا
و تجارها و الزّناة
و طلاء مضاهى على
حائط الحلم و الأمنيات؟
و أنا أضعف الآن من أن
أزبح ستارا بليدا
من الكذب المتكسّس
من سنوات؟
كيف لي أن أغني لليلى إذن
و الدّين أمر على بابهم
من زمن ...
يذبحون على شفتي الكلمات
يقطعون الطريق المؤدي إلى شارع
إسمه في جميع الخرائط و الكتب المدرسية
يعني :الوطن؟
قلت لامرأة ضيّعت وقتها
في انتظار مملٍ بقروبي :

موطن للشجن
 شجرٌ للتأوه والانتحار...
 ليس من واحةٍ للبلح
 ليس من قهوةٍ حلوةٍ الطعم
 أو وردةٍ أزهرت في العراء
 ليس للحب غير الدمن
 طائرٌ من سنين انزوى
 صامتاً ما صدح؟؟
 المذي ضيقٌ ..
 والمكان ..
 والطريق الطويل انتهى
 والقرى أدمنت غفوها
 والصباح الذي لم يعد ممكناً
 لم يعد ..
 والطريق التي هجرت عشها
 لم تجد ..
 في الفضاء الذي حولها
 موسماً للأمان؟؟
 والذي كان في القلب من موعد للهوى
 ذاب في النار زغرودةً
 وارتنى جمره الأتقوان
 والذي كان في الورد من قطرة للندى
 غاب في الشمس موأله
 مفصلاً بالأغان ..
 ضائعٌ ها هنا الآن
 لا أَدعي أنني سيّد الكلمات
 وربُّ العواني ...
 و مولى الحسنان
 كنتُ فيما مشى شاعراً في مدى الظلمات

أدخلي الآن قلبي
 فـ "مترو" الجزائر لن يأت
 إن كنت تنتظرين الركوب
 إلى موعد في "مقام الشهيد"
 ثم قلت لها من جديد :
 سوف تأتيني دونما موعدٍ
 هكذا ... فجأة
 تدخلين إلى القلب
 عصفورة لؤنت ريشها بالفرح
 يثمتها دروبٌ تؤدي إلى مستحيلٍ
 إلى غيمة في المهبط
 و لست تؤدي إلى
 غصن ليمونة و مرخ
 يرفرف قلبي ...
 و يهطل وجهك بحراً
 بصحراه عمري
 و ما أنت إلا ارتجافُ الهوى في الفؤاد
 ظمأ القلب للحب بعد الهباء
 أمنيات الطفولة هندي
 و قوس قزح...؟؟
 ترتدين الشتاء
 ترتدين الدموع التي بيننا
 ترتدين الزمن
 و المسافات ناز ...
 ترتدين الشتاء
 فكان الدروب التي طوحتنا
 عذاب
 و كأن المدن ..
 موطن للبكاء

أبيت أفتش عن ساعة الإنتصار
و عن لحظة الانفجار
و عن زهرة / دمة
غرقت في الفضاءات لؤلؤة
لا تبالي بعد البحار
و عن طفلة أحرقت شعرها
فهوت نجمة من رمال
و من أرجوان؟؟
آه يا طفلتي ...
و المدى ضيق حولنا
لحظة الإنبهار
تعالى ..
ففي القلب مئسع للقاء
و في العمر منجم للحنان
و أنا يا أنا ...
واقف بين همس المراهبا
و همس المساءات عبر الفضاء
و همس القصيدة عبر الزمان
كلما أمنح البحر كفي
" ترفرف حولي هوائه كالصبايا
و يرقص من حولنا الشعمدان؟
آه.. يا طفلتي ...
و القناديل مطفأة و الشموع
و النجوم ارتعاش
و كل المناديل مبتلة
بالدموع ...
و المراكب عذبها نورس البحر

إذ لم يعد قانعاً
بالرجوع ...
و المسنونو التي ودعنا شتاء
تملكها الهمم فينا
فماتت على بابها وردة
قد نساها الربيع؟
إرحلي كيفما شئت
إني ...
سأقنع يا دفء قلبي
بهذا الصقيع ...
قشري حبة الصمت... هذا الصباح الذي ضمنا
مرة
صار أرجوحة للكلام
و العيون استحالت سماء
تورع أشواقها في الظلام
و الشموس استباححت هساتينها
و تمررت على الرمل
قبل الطلوع؟
...هذه الكفت كفي
تلوح من ألف ميل: أحبك
و ترسم فوق اليوم التي
سافرت ...
و النجوم التي غادرت
وردة و سلام
فسلام ...

عادي !

آمنة حامدي

" درة الشعر "

ورأته — يا صاح — أمر عادي

هيا لنمضي للعلا

و امدد يديك إلى يدي

بصراحة يا سيدي

في عرفنا

قد صار قطعاً

كل شيء عادي

• • •

ضمد جراحات القلم

وارسم جراحي

فوق خارطة الألم

وانثر رماد الجرح

فوق رمادي

لا غرو أمر عادي

إني من الأرزاء طوقني الردي

فشرت أحلام الصبا

عمر المدي

وقطعت — يا صاح — الفلا

بسهادي

وصبوت للأفق البعيد

وما بلغت مرادي

لا ضمير من حظ ردي

بصراحة يا سيدي

في عرفنا

قد صار قطعاً

كل شيء عادي

كل شيء عادي.

• • •

فلربما تحيا طريداً نالها

في هوة النسيان

و لربما

ذاك السناء

بضيء يوم

غيب الأشحان

ولربما

نصر لوصل فؤادي

لا عيرو أمر عادي

وإذا اعتنقك مقلب الخيال

لا تبتس ..

لا تظلم ..

لا تحدي

بصراحة يا سيدي

في عرفنا

قد صار قطعاً

كل شيء عادي

• • •

فإذا استقال الورد

من روض الفوى

أو هائما ولها ..

على غدر نوى

أو لوعة الأكباد.

فاعلم إذا يا صانع الأجداد

أن الذي ألفيته

كفكفت من فيض الجوى

عراقي

وجلمست أنظم بالحنى أبيان

وظفقت أسأل — سيدي —

وأنادي:

يا والحا حيناً و حيناً عادي

إن قلت قولاً يرتضى

أو لم تقل

أو كنت — قد — أدميت

بالدمع للقل

أو كنت ترقب لحظة الميلاو

لا غرو أمر عادي

بصراحة يا سيدي

في عرفنا

قد صار قطعاً ..

كل شيء عادي.

• • •

فإذا وصلت إلى الشهاب

و لم أصل

سأسير لى أستلما.

وإذا تلقيت اتصالاً مبهما

و جهلت من قد كان ..

ذاك المتصل.

كلمه دون تردد

بصراحة يا سيدي

في عرفنا

قد صار قطعاً

موعظة الجندب

هَكَذَا سَكَنْتَنِي الْكَأَبُ ،	يَهْدِيْدُ لِإِلَاقِهَا
كُنْتُ فِي الْإِيْدَاءِ ،	غَاصِرًا فَرَحِ النَّاسِ مِنْ رُوحِهِ الْبَاسِ
أَبْكِي عَلَى جُنْدُبٍ ظَلَمْتُهُ الْحَكَابَا	أَيُّهَا الْجُنْدُبُ الْيَتَصَوَّرُ عُثَا
تَعَمُّهُ نَمْلَةٌ فَطَلَّةٌ	وَقَتْلُهُ الْمَسْعَبَةُ .
كَلَّمَا جَاءَ بِسَاقِهَا مِنْ حِطْلَةِ النَّاسِ شَيْئًا	لَا تَقُلْ
وَكَمْ شَرَّدَتْهُ الْحَكَابَا ،	لَتَنْتِي نَمْلَةٌ سَرَقَتْ مِنْ حُقُولِ الرِّجَالِ
صَارَ امْتَوْلَةٌ لِلْخَطَايَا	مُؤَوَّلَتَهَا لِلشَّاءِ ،
فِي كِتَابِ الْقِرَاءَةِ ،	وَلَمْ تَنْتَبِ لِلشَّقَاقِ مَرْهُوَةٌ ،
كَمْ كَانَ يَفْجُتْنِي ذَلِكَ الْمَشْهَدُ	أَوْ لِسُوبِيَّتِي فِي الْمَسَاءِ ..
جُنْدُبُ أَسْوَدُ ،	لَا تَقُلْ لِي
لَحْتُ نَوْءَ الْغَوَاصِفِ مَرْعِشُ ،	سَاضِرْمُ قِيَارَتِي
ظَهَرُهُ مُثْقَلٌ بِالرَّيَابَةِ	نَحْبُ هَذَا الشَّاءِ .
وَالْمَذَى مُظْلِمٌ كَالْقِيَابَةِ	أَيُّهَا الْجُنْدُبُ الْمُتَنَبِّئُ
	أَنْتَ أَا ،
هَكَذَا ضَيَّعْتَنِي الْكِتَابَةُ	شَاعِرٌ يَتَوَسَّدُ فِيمَارَهُ فِي خَرَابِ الدُّنَا
رَاجِعًا فِي الْغَرَاءِ الْبَهِيمِ	تَتَبَّسُّ أَوْصَالُهُ فِي الصَّبِيْعِ
يَدَايَ عَلَى وَثَرِ يَابِسِ	وَلَا يَسْتَكِينُ إِلَى شَقَطٍ أَوْ ضَى
أَخَاوِلُ تَرْيِمَةٍ لَا تَجِيءُ	يَا أَيُّهَا الْجُنْدُبُ الْمُتَعَطِّسُ فِي جُنْبِي
وَأَغْنِيَةِ كَالسَّعَالِ	أَنْتَ يَا عَفْوَانَ الصَّبَا
	أَنَا لَا شَانَ لِي بِالْبَهَادِرِ وَالسُّبُلَةِ
لَذَكُرْتُ صَيْفًا مِنَ الْأَنْسِ وَالشَّمْسِ وَالْأَغْنِيَاتِ	يَا أَمِيرَ الْفِنَاءِ
الْيَدَابِ	أَكُوْنُكَ أَوْ لَا أَكُوْنُكَ
فَهَلْ يَذْكُرُ النَّاسُ جُنْدُبَهُمْ !!	بَلْكَ هِيَ الْمَسَائِدُ .
إِذْ يُقْنِي عَلَى شُرَفَاتِ الْبُيُوتِ مَسَاءً ..	

الشعر والسحر (مقاربة أنثروبولوجية)

أ. بوحبيب حميد

المركز الجامعي - البويرة

إن شمال إفريقيا (وبلاد القبائل جزء منها) ورثت تقاليد غابرة لمجموعة من الأنساق الثقافية المتميزة، بدلية بالغنيقيين وصولا إلى الفرنسيين مروراً بكل الوافدين عليها، ومازالت رواسب من المعتقدات الغامضة توطر الذهنيات الشعبية، فلا تكاد تخلو دورة الحياة كلها من ممارسة سحرية أو طقس أو معتقد، بدلية بالحمل وميلاد الطفل وصولاً إلى الطقوس الجنائزية،¹ فالحياة هنا دائماً تكتسي بعدين:

- بعد دينوي، عصلي وبراهماتي./ بعد مقدس، غامض، إيزوتيري وميثي لحيانا.

يقول فان جنپ: "كلما نزلنا في سلم الحضارات، بالمعنى الأكثر اتساعاً نلاحظ هيئة العالم المقدس على المندس، وهو يشمل في المجتمعات الأقل تطوراً التي نعرفها، كل شيء تقريباً: الميلاد، الإنجاب، الصيد... كلها نشاطات لها جوانب مقدسة".²

وفي اللغة الشعبية نفسها درر من الممارات السحرية التي لا ندرك دلالاتها الأسطورية إلا إذا توقفنا عندها وقفة مطولة وعميقة.

لما الشعر، فميدان خصب جداً لنقاط السحر والإيقاع والخطاب المقدس، وليس هذا خاصاً بالأمازيغية طبعاً، فالشعر في كل الثقافات يكتسي دوماً مسحة سحرية، لأن الثقافات التي أمنت بقوة تأثير الكلمة ورهبتها، حاولت دوماً أن تستفيد منها وتوظفها توظيفاً فعالاً يحقق لها مآرب عديدة، كالتأثير في السامع وترويض إرادته.

إن تحليل الخطاب السحري سواء في إطار الأنثروبولوجيا الثقافية المهمة بالطقوس والممارسات الهامشية الغامضة، أو في إطار تحليل الوظيفة المقدسة للكلمة الشعرية، على الرغم من تراكم هائل للأعمال التي اهتمت به منذ نهاية القرن التاسع عشر وفجر القرن العشرين، بقي تقريباً انشغالا ثانوياً لدى باحثينا إذ يكتفون عادة بتخصيص مباحث مقتضبة له ضمن بحوث أعم تعالج الظاهرة الثقافية عامة.³

والسحر كخطاب أو كتمارس (كلمة أو فعل) مازال يُنظر إليه على أنه معرفة شيطانية، فهو "طابو" بالمعنى الهندي للكلمة، وهذا لا يعود فقط إلى موقف الدين (الإسلام) منه كما يتوهم البعض بل لأنّ السحر هو نمط تفكير خاص محرج للعقل والمنطق.

فالسحرة في كل الثقافات يعيشون دائماً على عتبة الممنوع والمخيف والغريب.

والمجال الثقافي المغاربي عامة، مازال ثرياً بهذا النمط الخاص من الممارسات العجيبة إذ لم يستطع الإسلام (ولا الديانات الأخرى قبله) أن يقضي نهائياً على الطقوس السحرية، بل اكتفى بتهميشها ووسمها بسمه "الحرام".

¹ - من الأعمال المهمة التي عالجت الخطاب السحري وسمراته ونصوصه:

- مبروك المناعي: الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.

- السحر من منظور أنثولوجي، تأليف جماعي، ترجمة محمد أسليم، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس، ط1999.

- انموذج دوتي: السحر والدين في إفريقيا الشمالية، (1908)، ترجمة فريد الراعي، منشورات مرسيم، الرباط، 2008.

² - Van Gennep (Arnold): Les Rites de passage Paris Librairie Critique, Emile Noury, 1^{er} cd 1909/02

سيكون حتما نوعا من الرفع بالغيب، "المستور" ينكشف له في تلك اللحظة بالذات. وتلك الأبيات الهجائية التي كان الشعراء العرب يتحدثون فيها بلا كلل عن القوافي التي تصيب الهنك كسهام أو رماح... إلخ لم تكن مجازية كثيرا في عيون العرب في مرحلة ما قبل الإسلام، ففي نظرهم كانت للقوافي قوة مادية حقيقية".²

والأشعار التي سنوقف عندها في هذا المبحث يمكن تقسيمها من وجهة نظر سحرية إلى ثلاث فئات: - التعويذات العلاجية، وتكون عادة مصاحبة لوصفات من الطب الشعبي. - التعزيمات الإنجازية، أي تلك التي ترمي إلى إحداث تأثير سلبي أو إيجابي في الأشخاص وإراداتهم وعواطفهم. - التعزيمات التبركية والوقائية أي التي تستنزل بركة أو تكفح شرا متوقعا، وهي متنوعة قد تسمى الأشياء وظواهر الكون والهناء... إلخ.

وتتشارك هذه الفئات الثلاث في كونها لا تشكل فقط من الملفوظ (الشعري السحري) فقط، بل من التلفظ في كليته، وفي هذا يقول تودوروف "لا يتكون العمل السحري من الملفوظ وحده، وإنما من التلفظ في كليته فهو لا يحتوي الجمل الملفوظة أو الحركات المنجزة فحسب بل يحتوي أيضا أبطال هذا العمل وظروف إنتاجه وعلاقة مجموع العناصر فيما بينها".³

بمعنى أن الملفوظ الشعري السحري يجب أن يؤخذ في وضعيته الأدائية التي يتضافر فيها الطقس الأدائي Dromenon بالشعري Poésies، بالطبع يحدث أن يفصل الملفوظ

إن الثقافات الشفوية عموما تقسح مجالا واسعا لتأثير الكلمة، وكل عمل وكل حركة في الحياة اليومية تصحب بملفوظ لغوي ما، بعض تلك الملفوظات تنتمي إلى الكلام العادي كاليسملة والحمدلة وبعض صيغ التحية أو الجمل الروتينية أثناء مباشرة عمل ما... وبعضها الآخر

(وهو ما يهمنا) ينتمي إلى دائرتين: - دائرة الشعر، لأنه كلام مجازي وفيه إيقاع ورمز.

- دائرة السحر، لأن الغاية منه هو إحداث تأثير على الأشياء بواسطة الكلمة (الكلمة فعل). وفي هذا يقول مارسيل موس: تتضمن كل حركة سحرية جملة لغوية، ذلك أنها تتضمن دائما حدا أدنى من التمثل، وفيها يتم التعبير عن طبيعة الطقس وغاياته، بلغة دخلية على أية حال، ولذلك نقول إن الطقس الصامت لا وجود له".⁴

إن تأثير الكلمة الشعرية الذي تحدث عنه هنا لا يجب أن يفهم أن القصد منه هو مدى إطراب السامع ونيل إعجابه واستحضاره للصور والإيقاع... إلخ فإنا نقصد بالتأثير، الجانب الفعلي أي حين يتمكن صاحب الكلمة من النفاذ إلى سريره المتلقي ليمتلك إرادته، وهنا تتخذ العبارة الثماعة "الشاعر يشعر بما لا يشعر به غيره" دلالتها التأسيسية، إذ ليس القصد منها كما هو متداول اليوم "حساسية الشاعر المفرطة"، فالقداسي كانوا حقا يرون الشاعر عرقاء، يرى ما وراء حجب الغيب، ولذلك كانوا يسمون أقواله "النيرة" أي أشار به وتنبأ به قبل حدوثه. وهذا ما كان يدفع أهل نفوسة في المغرب إلى الاعتقاد بأن الشاعر الذي يمر بجمع جالسين، إذا رمي بحصاه، ثم تكلم كلاما ما،

² - لدموند دوتي، السحر والدين في افريقيا الشمالية، ترجمة فريد قزافي، منشورات مرس، قرطاج، ص 82

³ - تزييفات تودوروف، بعض التمثلات العلمية في السحر، ضمن السحر من منظور ثنولوجي، تأليف جماعي، ترجمة محمد السليم، مؤسسة سبدي للطباعة والنشر، مكناس 1999 ص 25

⁴ - Mauss (Marcel): Sociologie et Anthro - pologie. Ed Minuit- Paris. 2^e ED. 1960 P50

وتردد هذه الرباعية سبع مرات مرافقة الحركات الدائرية السبع، ثم يرمى بذلك الملح والقليل والزييت معا في الموقد ليحترق. إننا هنا أمام سحر أبيض Magie blanche، القصد منه طرد عين الحسد أو الشر باستخدام الطاقات الخارقة المنسوبة إلى الملح والقليل الأسود والزييت العتيق، بالإضافة إلى الملفوظ الشعري السحري. وعندما نتأمل للرباعية المذكورة، نجد وصفا للحركة في البيت الأول ثم ربطها بالغائية وهي الشفاء. لما للبيت الثالث فيسبق حدوث الشفاء، ويعلل في البيت الرابع السبب وهو زوال العين المشؤومة :

أخبر (هذا الملح) بيد الشفاء/ سبب
ليكيف ابني عن البكاء/ غاية.

سينهض ابني معافى / غاية مرجوة
تتكسر عين الحسود/ سبب حدوثها.

ومن التعويذات التي أخبرتنا بها بعض
سواء أئ عبد الله وعلى، تلك التي يلجأ إليها
لعدواة العمد:

سلفقام إيتخيسيم سلفغ سلازيت أقطعان
ما نموسيم ورق فزيم أتسدط القبل رمعان
وهوما ترجمته:

أهلكك بك بطئك أنلكها يزيت حار/ حامض
إذا ما مسك زوجك مستعبلين قبل شهر رمضان!
وهي رباعية تردد سبع مرات من طرف
"القبالة" أو امرأة مسنة أنجبت الكثير من الذكور،
أما الوصفة مثلما تشير إليها الأبيات فهي:
زيت عتيق جدا إلى درجة أنه أصبح حار
المذاق، يتم تسخينه قليلا ويمزج بطبخة من
الأعشاب البرية، ويدهن بها بطن المرأة العاقر.
الرباعية هنا لجأت إلى نفس الترسمة
السابقة أي وصف الحركة للمؤداة، ونكر
لغاية منها (وهي هنا الحمل).

ومما يدل على أهمية الكلمة الشعرية/
السحرية، هو أنهم لا يتصورون أي توفيق

الشعري السحري عن الأداء، وهنا يصبح النص مجرد بقايا أو رواسب لغوية فقدت سحريتها وقد استهتأ، أي فقد الشعر سحره فأصبح مجرد شعر أو كلام أحيانا.

كما يمكن أن يحدث العكس، فتتسى الملفوظات المصاحبة للحركة التعزيمية ويبقى الأداء وحده (حتى وإن كان من الصعب تصور طقس صامت صمعا مطلقا).

I- التعويذات العلاجية:

وهي كثيرة جدا ولكن الملفوظات الشعرية التي تصحب الممارسة العلاجية عادة ما تتسى أو يتم حجبها من طرف الرواة والمخبرين، وحين نسأل ماذا تفعلون للطفل في حالة... وماذا تقولون من اشعار وتعويذات، يُنظر إلينا عامة وكأننا نتهمهم بالسحر أو الشعوذة وهو ما يدفعهم عادة إلى تغيير موضوع الحديث، أو الانصراف نهائيا.

ولكن عندما يستخرج الراوي أو الرواية بلباقة، قد يزودنا بمعلومات غنية، من تلك مثلا هذه التعويذة الشائعة في بلاد القبائل وهي ترافق علاج الطفل الصغير الذي يكثر بكاءه (البكاء طبعا في اعتقادهم يعزى إلى عين حاسدة ألحقت به شرا).

ولعلاجه تحضر الأم حفنة قليلة من الملح والقليل الأسود وتمزجه بزييت زيتون قديم (10 سنوات) وتأخذها في يدها اليمنى وترسم حركات دائرية على رأس الولد وهو نائم وتردد مترنمة:

تزيغ سوفوس الحلو تزيغ ييمي أتيسوسم
أذيكز أمي أنيحلو أتمرز ليط أنومشوم.¹
وترجمته:

أدير باليد الحلوة

أخبر (الملح) لابني ليكيف عن البكاء.
وسينهض ابني معافى
وتتكسر عين المشؤوم (الحسود).

¹ - روية شفوية، من أئ قصور، لمودة تسمى بالترابيت.
(60 سنة). زمن الرواية 2007.

وعقافير أخرى لم تذكر لنا (لعقافير)، بشرتها
الطفل كل صباح، أما سبب تكرار البيت
الأخير وحده ثلاث مرات فيعزى إلى
اعتقادهم أن "بوصفاير" هذا إذا خرج من
جسم الولد فلابد أن يستقر في غيره، وعلى
المعالجة التي تردد الأبيات أن تختار له
مستقرا، إذ يمكن أن تخرجه ليصيب إنسانا
آخر تذكره باسمه في البيت الشعري، أما
هنا فقد رمت بالبلاء على الغنم. (قطعان
الغنم التي تخرج صباحا):
لهلاك قتيو ذ الثمل

"المرض سيغدو مع القطعان!"
إن هذه الوصفات المصحوبة بتعويذات
أي مملووظ شعري سحري، قد تفقد سحريتها
بمجرد الاستغناء عن الكلام والاكتفاء
بالوصفة، وهنا تخرج من دائرة السحر لتلج
دائرة الطب الشعبي، وإذا ما أثبتت الوصفة
نجاحها تصبح معرفة دينوية متاحة للجميع
وقد يستعين بها الطب لاحقا.

من الواضح إذن أن الشعر يرافق السحر
خاصة في فضاء الثقافة الشفوية التقليدية،
وقد بينت البحوث الحديثة المتعلقة بالسحر بأن
الطقوس المولدة كانت دائما طقوسا شفاهية،
ولن سحر الكلمة سابق لسحر الحركة، لأن
الكلمة الحية هي الفكرة الحية الحارة الظاهرة...
التعزييمات الإنجليزية:

وكثير هذه التعزييمات التي عثرنا عليها
تخص موضوعا محوريا واحدا وهو التأثير
على وجدان الآخر، خاصة تلك التي تستخدم
من قبل من يعيش غيره ولا يحصل منه إلا
على الصنود والهجران، أو تلك التي تلجأ
إليها النسوة للتسلط على أزواجهن.
أما تسمية الفئة الأولى بـ"تعويذات" والثانية
بـ"تعزييمات" فمرده إلى أن الأولى تستعيز أي

للوصفة إذا ما لم تصبحها هذه الرباعية، مما
يوكد أن الكلمة هنا ليست مجرد قول، إنها فعل.
أما إذا أصيب الولد بما يسمى عند العامة
"بوصفاير" Hépatite (أمسيورغ) والتعويذة،
التي تقرض نفسها هي:

كسفاك سيورغ عفا ووميك
آزكا آنيور ووميك
كسفاك أورديسوغال

آنيوزوغ آمي ووميك
لهلاك آنيو ذ الثمل.

وهو ما يعني تقريبا:
أزلت هذا الاصفرار عن وجهك
أزلته ولن يعود ثاقية.

غدا، سيضيء وجهك
ويغدو أبيض ناصعا

سيحمر- يا ولدي- وجهك
وتذهب العلة مع القطعان (الملثية).
ويكرر البيت الأخير وحده (7 مرات) إضافية
للمرات الثلاث التي تكرر فيها الأبيات كلها.
والتكرار وارد هنا في نهاية كل بيت،
من خلال كلمة (وجهك)، وهذا أمر مطرد
في الأشعار السحرية، لأن التكرار فضلا
عن وظيفته الجمالية والإيقاعية، هو مقولة
متأصلة في الفكر البشري، وظاهرة أساسية
في العالم المحيط بنا، والشاعر إذ يكرر
الكلام إنما يفعل ذلك كي يغير الماضي،
ليستطيع التقدم، على الرغم من فداحة ما
وقع، ذلك أن الشعر من رابوة نظر ما، هو
الماضي الذي نكره من أجل المستقبل.¹
أما الوصفة العلاجية التي تشكل الجانب
المادي، فهي تتكون من عصير الرمان
الحامض (الرمان القارس) ممزوجا بالعسل

² - مبارك المناخي، الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي،
ص 42.

¹ - Edwards (Mikhael): IN Création et Répétition. Sous
la direction de René Passeron, Paris Glancier-
Guénaud, 1982 p143

آخ على الناس

بكون ليا¹

فهذه الزوجة تريد أن يخاف منها زوجها مثل خوف النصاري من سيد علي (علي بن أبي طالب). وفي نفس الوقت هي لا تريده أن يفزع وينفر منها، ولذلك تصيف أنها تريد أن تخلق في وجدانه ذلك الشعور الذي يراد للناس حين يرون الهلال (هلال العيد) وتريده أن يكون هــ الإرادة رخوا بحيث يسهل كسره مثل خالطة Fébule.

فالرمزية التي لجأت إليها الرياعية موعلة في عمق الخيال الجمعي:

الرغبة — سيد علي، الفأل والفرح

— هلال (العيد)، الهشاشة — خلال

إن استيهام المرأة هنا يتأسس على تقيض الواقع، فزوجها لا يخاف منها، ولا يابه بحضورها إطلاقاً، وهو صلب عنيد لا يطاوعها.

إن ما ترمي التعزيمية إليه هو في العمق محاولة كسر النسق الذكوري الأبوي للعلاقة: نذكر² أنّ في المجتمع التقليدي.

هذه التعزيمية شبيهة بما بتعزيمية قبائلية:

لشمع فلاك سالتعزيم

دخلت عليك بهذه التعزيمه

حلسف غورك أم ييزم

وتاهبت مثل الأسد

بكمسف اس ييزم

تحزمت بشعان

خلغد سيفيردم

وتخللت بعقرب

لمحبيوا أكثالي

سيتملكك حبي

آكن ثولي الموت بونادم²

متلما يتملك الموت الإنسان!

تستعين وتستجير بقوة (الوصفة والكلمة) لتحارب قوة شريرة أخرى (هي للمرض- الحسد- الجن...) بينما الثانية من العزم والعزم الإرادة، أي: بفعل هذا (الكلام والوصفة...) أريد لفلان أو لشيء ما أن يصبح كما أريده أنا. أما القاعدة الخلفية التي يستند إليها فعل التعزيم فهي الاعتقاد بأن الحقائق المادية (الأشياء)، وإرادات البشر يمكن التأثير عليها بسبب وجود وحدة كونية عناصرها الماء والنار والتراب والمعادن والهواء... يمكن التلاعب بها ومعالجتها لتستجيب لمأرب من يمتلك المعرفة (السحرية) الكبرى. وفي هذا المجال كثرت التعزيمات الخاصة بالسيطرة على إرادات الأفراد، ذلك أن حلم استبعاد الآخر والتحكم في عواطفه وإرادته يتيح قوة ومسلطة لمن يقدر عليه، والسلطة في جميع تجلياتها هي المحرك الحقيقي للعلاقات الاجتماعية، خاصة من منظور المهيمن عليهم، الذين لا يجدون حيلة لمحاربة الأقوياء. وللنساء في المجتمعات الأبوية التقليدية يجدن أنفسهن دوماً في وضعية تونية، ويحسّن تحت هاجس الإقصاء والتهميش: لطلاق، الزواج بثانية وثالثة... العنف بكل أشكاله... إلخ. ولذلك فإن التاريخ الأنثروبولوجي لهذه المجتمعات يحفظ لنا زخماً هائلاً من الممارسات السحرية النسوية للتأثير على الرجال، (العكس أيضاً موجود، ولكن بنسبة أقل) فالسحر إن يأتى هنا كحيلة لمن لا حيلة له، فالمرأة التي تريد أن تنال حب زوجها وطاعته تنتظر عودته من السفر وتضع مجمرة في زاوية من زوايا البيت وفيها بخور وتقف أمام زوجها مرددة في سريرتها: دخلت عليك بحال

سيد علي على النصاري

دخلت عليك بحال

لهلال، وتكسرك بحال الخلال

طولتني يا القبيبة

ومشيتني يا الغربية

¹ - (دوتي/إوماد) - مرجع سابق من 85. لم ينته دوتي إلى الصيغة الشعرية، ولوردها على شكل جمل تربية، بينما في الحقيقة هي من الميوعاب -أ- في الأول، و-ب- في الثاني: Kherdouci (H) La poésie féminine anonyme Kabyle. Op cité. p.487

تسحرابط فلي

ستحافظ على

أكن يحورب ورقل غف ثبط²

كما يحافظ الحاجب على العين.

ماء الرحم: المقصد هو السائل الذي يفرزه

فرج المرأة إذا ما بلغت الشهوة القصوى.

- ثاسا - الكبد وهو موطن العواطف

والأنوثة والحنان في المخيلة الشعبية.

- ثيميط - (المرأة) رمز الاتصال/ الانفصال

بعالم الأمومة الأول، إنها رمز تكويني.

وتأتي التعزيمية بعد أن تحضر المرأة

خرقة قماش كانت قد بللتها بماء الشهوة

الذي نزل من فرجها وتفرغ عبر القماش

الماء العادي الذي تعدّه لزوجها إذا ما طلب

ماء بعد عودته.

والهدف من ذلك طبعاً، أن يسري ماء

الشهوة الأنثوي في جسده فلا يذكرها إلا

واستبدت به الرغبة واشتد به الوله.

إن مثل هذه التعزيمات تنطلق من خلفية

فكرية سحرية مفادها أن طبيعة الشيء الكلية

توجد في أجزائه، أي الجزء ينوب عن الكل،

فاظفار الشخص لو خصلته من شعره أو

منديلته... مثله هو بأكمله إنه المبدأ الفيثشي

البدائي وقد اكتسب رمزية السحر بالعدوى

أي نقل خصائص الشيء إلى غيره

بالمحاكاة والتعزيم.

فالشهوة التي يمثلها ماء الرحم يرنجى

انتقالها عبر الماء إلى من يشربها فيحدث أثر

العدوى، أي ينتابه من شهوة ما انتابها هي

لأنه الجماع، وبالتالي أن يفرط فيها أيداً،

وسيحافظ عليها "مثلاً يحافظ الحاجب على

العين!".

وفي حالات أخرى، يعتمد مبدأ سحري

آخر يقوم على الاعتقاد بأن الكلمة تغير طبيعة

بالطبع، لتحقيق التعزيمية لا بد أن ترافقها تلك

الوصفة المشار إليها في النص الشعري وهي

أن تضع في حزامها رأس ثعبان وأن تتخلل

في ثوبها الصدري بجزء من عقرب (بيرة).

نبدو لنا هذه التعزيمية أكثر سحرية من

الأولى، فالأولى اكتفت بوضع بخور في

زاوية للبيت وهو أمر مألوف في الثقافة

العربية الإسلامية (بل وحتى المسيحية

واليهودية) لأن البخور (الجاي ورس

الحانوت والمسك واللبن) على وجه

الخصوص تستعمل لتطهير الأماكن وطرد

الأرواح الشريرة!

أما التعزيمية الثانية فهي استعانت بأجزاء

حيوانية ذات رمزية كونية معروفة:

- الثعبان (الحية) رمز جنسي قضيبى،

من جهة فهو يمثل الفولية ومن جهة أخرى

يمثل القدرة على التجدد والانبعاث.

- أما، العقرب فهو رمز نارى، يمثل

العشق والوله، كما تراه الكثير من الأساطير

رمزا للخلود، والغاية واحدة: الحصول على

حضور لدى الرجل والتمسك من قهر إرادته.

هذا، مع ملاحظة كون عبارة "لتحزم

بالثعبان والتخل بالعقرب"، عبارة نمطية تتكرر

كثيراً في الشعر الشعبي، ولعل للمجنوب

يشير إلى هذه الممارسة السحرية، حين قال:

بهت النساء بهتين

من بهتهم جيت هارب

يتحزموا بالفاع

ويتخلوا بالعقارب!

وأحيانا أخرى نكتفي الوصفة، باستعمال

سوائل الجسد البشري في رمزيتهما، فهذه

وصفة تلبها تعزيمية شعرية سحرية نقول:

سو غاك أمان أن تيزريط

سقيتك ماء الرحم

إبد يغان ثر ثاسه تسميط

الذي اتحدر من الكبد والمررة

² - انظر الملحق الشعري في رسالة خرنوسي حسنة
المذكورة آنفاً، ص 486.

¹ - المجنوب (سبيدي عبد الرحمان)، مرجع سبق، ص 74.

إلى كائن خارق له قوة "القائد الوزير" أي رتبة من رتب الجن والسحرة، ليؤثر على الزوج فيجعله ضعيفا خانعا لا يقدر على مواجهة زوجته، وكأنه مقيد، بل يصبح مقيدا بقضيب من نحاس (معدن له طاقة شريفة في السحر الشعبي وهو رمز للحق والبر، والبغضاء، ولذلك يسمون في القبائلية الحقد أيضا (النحاس) والحقود (أما حسي!) والفولاذ رمز للقوة والجبروت!

والتوقعات على مثل هذه التعزيم كثيرة. إذ يتغير فيها اسم النبتة فقط، بينما تبقى الغاية واحدة والتعزيم نفسها.

أما التعزيمات الوقائية، أي تلك التي تستعمل لدرء مصيبة متوقعة أو شر منظر (بغض النظر عن مصدره: الإنسان والطبيعة على حد سواء)، فهي تشتمل على مستوى آخر من التفكير السحري، إذ يعتقد هنا أن قوى الطبيعة ليس عمياء ولا تتحرك عشوائية، وراءها قصيدة رمزية وأخلاقية عامة (الفرْد) لا ينزل عشوائيا ليسر محصولا ما ويترك ما في الجوار سالما بلا ضرر، إنه مرسل موجه من قوة أعلى، والرياح العاتية لا تهب كيفما اتفق إنها تستهدف ناسا وأزقا بعينها... وهكذا، ولذلك فإنه من الحكمة أن يحاول من لديه "العلم الخاص" أن يهادن تلك القوى. وفي اعتقادهم أنه توجد صيغ (شعرية سحرية) لكل المواقف والظواهر، ويكفي أن نحيط بها علما، لكي تسير الأمور على ما يرام.

ومن ذلك مثلا ما نجده في بلدة أنث القصر في نواحي البويرة، إذ تعد المرأة إذا ما بدأ البرد (ابروي) ينزل وبدأ الخوف يعم قلعا على المحاصيل (الزيتون على وجه الخصوص)، إلى أخذ ثلاث حبات من البرد في أول نزوله، وتقوم بسحقها بين حجرين أو بآلة أداة تكون في متناولها وهي ترد في قرارتها:

الأشياء، وعندما تغيرها إلى حالتها الثانية يمكن أن نوظفها كما نريد أي تختفي خصائصها المادية الأولية وتتحول إلى أداة سحرية. ومن ذلك أمثلة كثيرة لتعزيمات نسوية تود تحويل الأعشاب والنباتات البرية إلى أدوية مؤثرة عبر تغيير أسمائها.

إن هذه "الاسمائية" Nominalisme التي تتلخص في اعتبار الكليات الكبرى والحلق مجرد أسماء، وأن الأسماء لها قدرة إيجاد المسميات، هي التي تحرك التعزيمات التي من هذا النوع، ومن ذلك قولهن:

اسلام عليك أيا مزيد

مَنْ سَمَّاكَ أَمَزِير

نك سماغاك

القائد لوزير

أكويغ إيوري/زيو

أور ايغاك، اور يتسيزمير

أورغث اس وقضيب نحاس /
اريفاس أسوين نلاكثير

وهو ما يمكن ترجمته كالتالي:

السلام عليك يا إكليل الجبل

سماك الناس إكليل الجبل

أما أنا اسميك القائد الوزير

سأخذك لزوجي

فلن يضرني بعدها،

ولن يقدّر

قِيَتَه بقضيب من نحاس

وآخر من فولاذ

اعتمدت التعزيم على تغيير اسم النبتة:

-إكليل الجبل (أمزير) أصبح "قائد لوزير".

إن تغيير الاسم في مثل هذه الممارسات، يتوسل به لتغيير هوية الشيء وطبيعته أي ليتحول "أمزير" من نبتة برية طيبة الرائحة تستخدم في الطبخ وكذا كشراب علاجي،

¹ - رواية شفوية، لسيدة تدعى ب/، تلاكث، بلدية تاعروث/البويرة، ومن الرواية 2009.

أهروي الكهروري

أنتذر أنتفوري

ثيخر اسيا غوري

اغلي غر لثمورث الخالي.

وهوما معناه:

حيات البرد.

سنسحقها سحقا

إليك غني!

ولتسقطي في البر الخالي.¹

ويعتقدن طبعاً أن البرد بعد ذلك سيكف عن النزول ويذهب إلى البراري الخالية أين لا يحدث أضرارا بالناس والأرزاق.

اكتفينا هنا بالملاحظات الشعرية السحرية وحدها بينما عالم السحر فيه طلائع كثيرة وتعبيرات وتماثل وطقوس غريبة... ولم تلج تلك العوالم لأن المقام لا يتسع لها في هذا المقال.

هذا من جهة ومن جهة أخرى لم نرد تناول الممارسات السحرية المتعلقة بالموت والأرواح والدفن... لأنها كثيرة جداً، وقد يضيق بنا المقام هنا للإحاطة بها، فالسحر في اعتقادنا مثله مثل الشعر، غير مفصول عن دورة الحياة.

أما سبب تركيزنا على الممارسات النسوية في الشعر-السحري، فذلك في الحقيقة ليس خياراً، إنما لوردا الأشعار التي عثرنا عليها وهي غالباً نسوية، ذلك لأن السحر في شمال إفريقيا (كما في كثير من الثقافات) يكاد يكون إبداعاً نسوياً (يكاد)، وهذا له تفسير تاريخي موغل في القدم، فالبربريات منذ فجر التاريخ مارسن السحر وبرعن فيه، وحتى وإن وجد سحرة ومشعوذون رجال فإن النسوة أكثر ممارسة.

ولا يعود السبب في رأينا إلى طبيعة غامضة لدى النساء، بل إلى ظروف تاريخية واجتماعية جعلت النساء في وضعيات دونية، عقب الانتقال من الأموسية إلى المجتمع الأبوي، وهو ما دفعهن إلى البحث عن سلاح يعيد لهن السلطة الضائعة، وقد وجدت هذا السلاح في جمالهن حيناً، في دموعهن حيناً وفي سحرهن حيناً آخر إنها حرب مشروعة. ولكن هنا للتفسير جزئي جداً، وليس من السهل محاولة فهم الأسباب العميقة التي جعلت النساء يمارسن السحر أكثر من الرجال، ولعل العودة إلى أنثروبولوجيا العقلية وتطور الأساق الثقافية قد يساعد على ذلك بشكل موضوعي.

ولا نرى في السحر -من زاويتنا- ممارسة مخلة بالأئونة أي ليست علامة على الفسار في حد ذاته، فالسحر نمط من أنماط التفكير ولا يجد النمو الساحرات مبرراً لسحرهن لهن لم يكن هذا النمط ساكناً في عقول الرجال أيضاً. من هنا يجب أن نتخلص من الأحكام الجاهزة التي تنطلق من مسلمة ذكورية بحتة إذا أردنا فهم طبيعة السحر وعلاقته بالحياة الجماعية والفردية في النسق الثقافي الذي ننتمي إليه.

تبين لنا إذن أن الشعر في الثقافات الشفوية خاصة يكتسي دلالة سحرية (ليس من باب إن من البيان لسحراً) عميقة. فالملفوظ الشعري هنا ينتمي إلى نسق ثقافي يؤمن بطقاة الكلمة وجبروتها، ويرى الكون والأشياء والبشر... وحدة حيوية تتشكل من عناصر يمكن إعادة بناءها وتشكيلها وفق إرادة الساحر(ة)، أي وفق ما تحمله الكلمة من نفس خلاق وهذا الإدعاء ذاته، أي ادعاء "القدرة" (والقادر هو الله وحده في اعتقاد الناس) من طرف الساحر هو الذي جعل الناس ينظرون إليه نظرة رهبة وخوف وكراهية معاً.

¹ هذه الرباعية والممارسة المتعلقة بها، عثيناها مراراً وقد كانت الأم تقوم بها كلما مزل البرد.

مقولات أساسية مشتركة بين جميع الثقافات، تتجاوز المعطى المحلي وتعبّر عن وحدة الطبيعة البشرية.

قائمة المراجع باللغة العربية:

- الأصغاني (الراغب): مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داودي، دار القلم دمشق، 1992، ط1.
- الجوهري (محمد): للدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ضمن دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ط1.
- توتي (عمود): السحر والدين في إفريقيا الشمالية، (1908)، ترجمة فريد الزاهي، منشورات مرسى الرباط، 2008.
- المجذوب (سبيدي عبد الرحمن): قال المجذوب، تحقيق عبد الرحمن رياحي، مكتبة الشركة الجزائرية، 2000.
- (المناعي مبروك): الشعر والسحر، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2004.
- تأليف حمادي السحر من منظور اثنولوجي، ترجمة محمد سليم، مؤسسة سندي للطباعة والنشر، مكناس، ط1999.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Edwards (Mikhael): IN Création et Répétition, Sous la direction de René Passeron, Paris Glancier-Guénaud, 1982.
- Kherdouci (Hacina): La poésie féminine anonyme Kabyle, Approche anthropo-imaginaire de la question du corps. Thèse de Doctorat, dirigée par le professeur Claude Fintz, Université dz Grenoble III, 2007.
- Mammeri (Mouloud): Chikh Mohand a dit, éd CNRPAH, Alger 2005.
- Mauss (Marcel): Sociologie et Anthropologie. Ed Minuit-Paris. 2^eED.1960.
- Van Gennep (Arnold): Les Rites de passage. Paris Librairie Critique. Emile Noury. 1^{er}ed 1909

إن "الشعر السحري" في كل الطقوس انطلق أولا من تأثير الكلمة المسجوعة والمقاة والغامضة، ثم جاءت من بعد تلك الوصفات والمستحضرات الغريبة (نباتية وحيوانية ومعنوية)، بل وربما كان الشعر سحرا في أول أمره "فالشعر في الأصل اسم للعلم الخفي في قولهم: ليث شعري، وصار في التعارف اسما للموزون المقفى من الكلام".¹ إن غرابة السحر والأشعار والطقوس المرتبطة به جعلته دائرة مغلفة في وجه الباحثين المعاصرين، ولذلك فحنن اليوم لا نعرف إلا نقفا من ظواهر معزولة ولم نتمكن بعد من صياغة نظرية كاملة ودقيقة للشعر السحري على وجه الخصوص.

ويصرف النظر عن السمات التنظيمية والإيقاعية للأشعار السحرية، نلاحظ أنها أكثر الأشكال الشعرية حفظا للمعتقدات الشعبية المورثة في العرق، وتلك المعتقدات نفسها لمست دائما محلية وخاصة، بل هي كثير من الأحيان مفتحة على موروث عالمي مشترك.

وهذا ما جعل محمد الجوهري يقول: "بما نصادف في هذا المجال أكثر من أي ميدان آخر من ميادين تراث الشعبي، ما يعرف بالأمثال أو المواقف الإنسانية العامة، أو ما يسمى الأفكار الأساسية".² تلك الأفكار التي كان الألمان يسمونها *Elementar Gedanken* وقد صاغها Bastian ومن قبله فيلهلم غريم W.Grimm، ثم بلورها فرانتز بولس Frantz Boas³، وهي تشير إلى وجود

¹ - الراغب الأصغاني، مفردات ألفاظ القرآن، تحقيق صفوان داودي، دار القلم دمشق، 1992، ط1، (مادة شعر).

² - محمد الجوهري، الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ضمن دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1983، ط1، ص43.

³ - يامستون (ولف)، (1825/1905) طبيب وعالم ألماني، هو مؤسس الإثنوغرافيا (VOLKERKUNDE)، من مؤلفاته: الإنسان في التاريخ، شعوب آسيا الشرقية. وهو أستاذ فرانز بولس.

- فيلهلم غريم: (1785/1863) أديب ونثر وفولكلوري ألماني شهير مع أخيه جاكوب، وهذا من رواد جامعي التراث الشعبي. فرانتز بولس: (1858/1942) إثنولوجي أمريكي من أصل ألماني، من مؤلفاته: العرق، اللغة والثقافة

مفهوم المنهج الموضوعاتي في المقاربات الغربية الحديثة

مساعدة لربط

أولاً: الحافز (Motif)
ثانياً: الموضوع (Thème)
ثالثاً: الصورة (Image)

يتحدد الحافز (Motif) عند ريمون تروسون (R.Trousson) على أنه مفهوم واسع، ومظهر يمثل «...وضعية قاعدية غير شخصية... (5)» بتأثير من اللفظة الألمانية (Motiv)، بحيث يبين أن الحافز إحدى من الموضوع (Thème) الذي هو التعبير الشخصي والخاص للحافز، فهذا الأخير شبيه بالمادة الخام بالنسبة للناحت، وبشبه الكلمة في المعجم بالنسبة للأديب، أي الكلمة خارج سياق النص، بينما يطرح الموضوع على أنه التعبير الخاص للحافز، فعندما نقول موضوعاً فإننا نمر من العام إلى الخاص، لو من المجرد إلى المجدد.

فالموضوع إذن هو الاستخدام الشخصي للحافز، وبذلك تكون الكلمة في المعجم عبارة عن حافز تتحول مباشرة لتمثل موضوعاً حالماً ينزلها الكاتب منزلة معينة داخل سياق نص ما، فالاختلاف بين الحافز والموضوع يكمن في الدرجة لا في الطبيعة.

غير أن برينال (6) (Brunel) يذهب تماماً عكس ما حدده تروسون، إذ يبدو في اعتقاده أن الموضوع أكثر عمومية وتجريداً من الحافز، الذي يحضر عنده باعتباره الاستخدام الشخصي للموضوع.

يثير التعامل مع المنهج الموضوعاتي في المقاربات الحديثة، على مستوى التطبيق إشكالية منهجية تبرز في التعريفات المختلفة لهذا المنهج فـج.ب.ويبر (J.P.Weber) يطلقه على «الصورة الملحة والمتفردة والمتواجدة في عمل كاتب ما (1)» ويصفه بارت (R.Barthes) على أنه «شبكة منظمة من الهولجس (Obsessions) (2)»، بينما يبرز الموضوعاتي عند ج.ب.ريشار (J.P.Richard) في شكل هوية سرية ذات مستويات متعددة، أي تلك الهوية التي تحدد العمل الأدبي، والتي تحمل مستويات تتمظهر وفق مخططات معرفية وجمالية بفعل القراءة (3).

تتحدد رؤى هؤلاء النقاد للمنهج الموضوعاتي وفق دواعي ذاتية وموضوعية، فأما الذاتية فذلك التي تتعلق بالرؤى الخاصة لكل ناقد، وأما الموضوعية فالمتعلقة ببيدات النقد الموضوعاتي، حيث ظهر على أنه وسيلة للتخلص من هيمنة النقد الوضعي والانسوني (4).

إشكالية المفاهيم الموضوعاتية:

تحتوي الموضوعاتية العديد من المفاهيم المتلازمة التي يمكن أن نرجعها إلى اختلافات رؤيوية لمنظري هذا المنهج، بحسب الفروع الفلسفية التي يصدرون عنها. فقد تترافق هذه المفاهيم، وقد تحتوي فروقات صغيرة يصبح من العسير تحديدها، إلا أننا رأينا من الأجدر أن نوضحها بالقدر الذي يختم مقاربتنا، ونتمثل هذه المفاهيم فيما يلي:

النظرية، والتطبيقية وجعلته أيضا ينفث على مناهج مختلفة.

وقد حصر أغلب الدارسين هذه المنابت الفلسفية في ثلاثة أصول:

أولها: الأصول الفلسفية والنفسية.

ثانيها: الأصول الفلسفية الظاهرية

ثالثها: الأصول الفلسفية الوجودية.

تداخلت هذه المرجعيات الثلاث لتشكل المنطلق الأساس للفهم الموضوعاتي للألب

الذي انبثق عنه تدريجيا ما يسمى بالمنهج

الموضوعاتي، وهو ما جعل روجي فايول (9)

(R.Fayolle) يلاحظ أن أغلب نقاد النقد

الجديد (La critique nouvelle) هم من

الفلاسفة، أو أنهم أساتذة أدب وليسوا علماء نفس.

وقد افاد الفهم الموضوعاتي للظواهر

بصورة عامة من التحليل النفسي

(Psychanalyse)، ويبرز ذلك بخاصة

عند «عاشقون/باشلار» الذي يعد أول من

استخدم التحليل في تصويره للظواهر في

إطار ما يسمى بالنقد الجديد، وبرز ذلك من

خلال دراسته للعناصر الأربعة: «النار والهواء

والماء والثراب» وكان هدف باشلار من ذلك

«...لكشف الرباط الذي يجمع الصور

الشعرية بالواقع من خلال هذه العناصر

الأربعة... (10)» ويمكن أن نلخص التجربة

الباشلارية من خلال ذكر هذه المؤلفات:

1- التحليل النفسي للنار، 1938 (La psychanalyse du feu, 1983)

2- الماء والأحلام، 1942 (L'eau et les rêves, 1942)

3- الهواء وأحلام اليقظة، 1944 (L'air et songes, 1944)

بينما يهتم ج ب ريشار (7) (Jean Pierre Richard) أكثر بمفهومي الصورة (Image) والموضوع (Thème) أي تلك الصورة الخاصة بكل مبدع، والتي تظهر في العمل الأدبي على شكل موضوعات أو هواجس (Obsessions) فالموضوع عند ج ب ريشارد قد يترافق مع الهاجس بينما يبقى مفهوم الصورة ذلك البناء المكتمل، الذي يهدف إلى دراسته.

وفي هذا السياق يؤكد غاستون باشلار (8)

(Gaston Bachelard) مفهوم الصورة

المركزية (Image centrale)، حيث أن هذه

الصورة هي التي توجه الفصح السردى للنص

ما فهذه الصورة المركزية تمثل عالما متخيلا

يتمظهر عبر صور جزئية معينة، والهدف عند

باشلار هو أن يكتشف قوتين لتتظام هذه

الصور في لاوعي الكاتب لفهم قدرته الإبداعية.

وخلاصة القول هي أن هذه التداخلات

المفاهيمية في حل الصورة مرتبط بالجناب

النفسى، كما أن مفهوم الصورة يرتبط بالفلسفة

الظاهرية. أما مفهوم الحافظ فهو يؤدي دلالة

سردية ترتبط بالسياق السردى، غير أن ما

يوحد هذه الاختلافات هو مفهوم "الموضوع"

(Thème) باعتباره ركيزة أساسية في المنهج

الموضوعاتي، وحيث أن الموضوع المميز في

عمل أدبي ما قد يظهر صورة معينة، وقد يمثل

حافزا للكتابة.

المنابت الفلسفية للموضوعاتية:

ينحدر المنهج الموضوعاتي من أصول فلسفية مختلفة، ولعل هذه المنابت المتباينة هي التي أفرزت تباينات مصطلحية، ومفاهيمية وهي نفسها التي قد جعلت هذا المنهج يظهر بصورة مختلفة، تجسدت في اتجاهاته

3- بُحْثِي عشر دراسة حول الشعر المعاصر: (Onze études sur la poésie moderne 1964)

4- منظر شاتوبريون: (Paysage de "chateau briand, 1967)

5- دراسات حول الرومانسية: (Etudes sur le romantisme, 1971)

إضافة إلى التحليل النفسي، تعدّ الظاهراتية المنطلق الأساس لهذا الفنّ حيث تمثل فلسفة إدموند هوسرل (Husserl Edmund 1859-1938) للظاهراتية خلفية نظرية ارتكزت عليها أغلب المحاولات الأدبية النقدية، وهو ما لاحظته روبيرت ماجليولا (R. Magleiola) فيما يسمى بـ «التناول الظاهري للأدب (14)»، فهو سرل يرى أن «...الموضوع المختص بالبحث الفلسفي هو محوّلات أو مضامين الشعور وليس موضوعات العالم الخارجي ... وتدعي للظاهراتية أنها تتبنّى لنا الطبيعة الباطنية لكل من الشعور الإنساني والظواهر (15)» فالظاهراتية إذن تذهب إلى أن «...المعقل الإنساني هو مركز كل معنى وأصله (16)». «طور-فيما بعد- كلّ من مارتن هايدغر (Heidegger Martin) وج.ب. سارتر (J.P. Sartre) هذه النظرة الموضوعية التي جاء بها هوسرل، بإضافتهما البعد الوجودي الميتافيزيقي، أي البعد الخارجي للوعي. فالوعي إما يحدث في أبعاد زمنية ومكانية وجودية على العموم (17).

وبإذا ما ربطنا هذه التطورات الفلسفية بالحلّ الأدبي النقدي والموضوعاتي فإننا نلقي -مثلاً- غادامير (Gadamer) يرى أن «...العمل الأدبي لا يتّحم العالم كجزء من المعاني

4- الأرض وأحلام يقظة السكينة والأرض وأحلام يقظة الإرادة، 1948.

(La terre et les rêveries du repos, et la terre et les rêveries de la volonté, 1948).

ويتجسّد الفهم النفسي، الظاهراتي، الباشلاري أكثر، في الحلّ النقدي الأدبي الموضوعاتي مع جورج بولي (11) (George Poulet) حينما عمد إلى تحليل كيفية الوعي الأدبي ببعدي «الآن والزمان» (La durée et l'instant)، ونلمس ذلك من خلال مؤلفاته التالية:

1- دراسات حول الزمن الإنساني 1950 (Étude sur le temps humain, 1950)

2- قياس اللحظة، 1968 (Mesure de l'instant, 1968)

3- الفضاء البروستي، 1963 (L'espace proustien, 1963)

وركّز من خلال ذلك على التجربة الخاصة للمبدع التي تتضمنها أعماله الأدبية. وقد تعمّقت التجربة الموضوعاتية أكثر مع ج.ب. ريشار حيث أصبحت الدراسة الآن تجريبية من التي سبقتها على حدّ تعبير روجي فايول (12)، إذ عمد ريشار إلى التركيز على خصوصية الصور عند كلّ كاتب، وكان الهدف من دراسته «ليس وصف محتوى فكرة ما، ولكن إيجاد المبدأ الذي يجمع هذه الأفكار بهدف الوصول إلى الفعل الخلاق للمبدع (13)».

وللقارئ هذه المصطلحات التي تلخص تجربة ريشار في حلّ نقد الموضوعاتي:

1- أدب وحساسية: (Littérature et sensation, 1954)

2- شعر وعمق: (Poésie et profondeur, 1955)

(Jean Roussey) الذي يرى أن الموضوع يستطيع في كل مرة أن يمر من المستوى الدلالي إلى المستوى الشكلي، فـ "الشكل نابع من الأعماق" (23) بمعنى أن الطريقة التي تبني بها الموضوعات في عمل أدبي هي التي تحمل خصوصية النص الأدبي وخصوصية المبدع فقد تتقاطع الموضوعات بين الكتاب غير أن ما يجعلها تختلف هو طريقة تشكلها، كما أن اختلاف الكتاب في وعيهم للموضوعات يفرض اختلافا في طريقة الكتابة.

يبينا بطرح (Jean Starobinski) العمل الأدبي من خلال موضوعاتية الرؤية التي تجتمع في أكر وأهم المونوغرافيات، ثم تقسم في مظاهر مشتقة ومدرسة (24) «و يقر ستاروبنسكي أنه إذا ما أردنا أن نتبع بالتفصيل انتشار موضوع ما في عمل أدبي أو مجموعة من الأعمال، فليس ثمة داعيا لأن نمنح لكبار المؤلفين وللأثر الناجحة درجة متميزة، بل علينا أن نأخذ بعين الاعتبار كذلك المؤلفين الصغار والمؤلفات الصغيرة» (25)، بمعنى أن النقاد إذا ما أراد أن يتبع انتشار موضوع ما - من منظار موضوعاتي كما يراه ستاروبنسكي - فإنه لا يخضع عمله إلا للموضوع، أي أنه ينطلق منه ويلاحقه في الكتابات المختلفة دون أن يخضع عمله للاختيار وبذلك فإن ستاروبنسكي يغب أهمية المؤلف، إذ ليس هناك فرقا بين مؤلف كبير ومؤلف صغير، ولا بين مؤلف جيد وآخر رديء وهو بهذا المعنى يهمل كذلك أهمية المؤلف، ولا يترك أهمية إلا للموضوع، ويبدو أن هذا التوجه يمنح سلطة مطلقة للموضوع.

ويتجلى النقد الموضوعاتي عند ج. بولي على أنه «قبض واط» أو فهم لوعي

المنهية أو المعقدة سلفا، بل يعتمد المعنى على الموقف التاريخي للمؤلف (18) «مما فتح المجال أمام لقارئ النقاد بالانتقال من النص إلى خارجه بمعنى إلى المحيط الذي يحف بالنص».

ويمكن أن نلخص بإعادة الفهم الموضوعاتي النقدي للأدب كما يلي: أفاد التوجه الموضوعاتي للأدب من الظاهراتية حينما طرح الوعي في بعده الشعوري، ثم في بعده الوجودي حينما أفاد من الوجودية، ثم في بعده للشعوري حينما أفاد من التحليل النفسي، الفرويدي (19)، يضاف إلى ذلك إلفادته من «الخدس» البرغموني (20) «ومن الصور البدائية عند غاستون باشلار (21)».

بهذا يكون النقد الموضوعاتي قد فتح أفقا رحبا، تجعله أكثر وعيا للظاهرة الأدبية حيث منح النقاد آليات متعددة للفهم، إلى جانب الحرية المنسوبة في المناظرة النقدية.

إن هذه التشعبات الفلسفية كانت كعصف بالنقد الموضوعاتي باعتباره آلية تستخدم في النقد الأدبي لإغراقه الشديد في البعد الفلسفي، لو لا أن النقاد غنوا تحاليلهم بالطابعين: البلاغي والمرددي (Narrativ) (22)

ويبدو أن هذا الانفتاح الفلسفي سيرفقه - حتما - انفتاح على مستوى المناهج الأخرى، مما قد يطرح إشكالية كبرى أمام ثوابته، فقد تظهر متغيراته أكثر، وفي هذا الضوء يصبح توحيد الرؤية النظرية للنقد الموضوعاتي أمرا عسيرا، وتوحيد الممارسات التطبيقية أمرا أعسر، وهذا من أكبر الصعوبات التي تعترض المستخمين لهذا المنهج وهي العلة التي جعلته يأخذ توجهات نقدية مختلفة.

التوجهات النقدية الموضوعاتية:

من بين أعلام الموضوعاتية، الذين أعطوا اهتماما خاصا للشكل ج. روسي

المطلقة) - ولزجاج (الشغافية المطلقة)، وهذا التقيد وهذا الثراء وهذه الشغافية في بناءاته تجعل من ريشار الموضوعاتي الممتاز بدون معارض (29).

ومن هذا المنطلق يمكن أن نحصر التوجهات الموضوعاتية الكبرى كالآتي:

1- التوجه النفسي: مثلما هو عند بولي (J. Poulet)

2- التوجه الشكلي: مثلما هو عند روسي (J. Rousset)

3- التوجه المعرفي: مثلما نلغيه عند ريشار (J.P. Ricahard)

قائمة المصادر والمراجع:

1- علوش (السعيد): النقد الموضوعاتي، شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط المغرب، ط1، 1989، ص11

2- Brunel (P) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? Armand collin-collection, U2 Paris 1983P, 122.

ونشير إلى أننا استعنا بالترجمة العربية المخطوطة لهذا للكاتب، إلا أن ذلك لم يغنا عن الإطلاع على النسخة الأصلية بلغتنا الفرنسية، وقد قام بترجمته الأستاذة: حنون (عبد المجيد)، مسالتي (نسومة)، رجّال (عمار) وهو مخطوط موجود بمكتب الأمانة العامة للرابطة العربية للأدب المقارن بجامعة علبه.

3- علوش (السعيد): النقد الموضوعاتي (مراجع سابق) ص 11.

4 - وردت هذه الفكرة عند كل من:

P. Moreau: La critique littéraire en France. Armond collin. Librairie Armond collin. Paris. 1960. P178.

وتكررت عند: علوش (السعيد): النقد الموضوعاتي، (مراجع سابق) في الصفحات التالية: 18، 19، 20، 21، 31.

5 - Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? P 128.

6 -Ibid, P 128, 129.

الآخرين»⁽²⁶⁾، وبهذا يحدد وظيفة النقد في إبراز بعض المخاوف الشخصية وإجلالها باعتبارها منطلقاً لألف فكرة، أو صورة تشع من مركز تفكيري فرويدي⁽²⁷⁾.

ومن خلال هذا يبدو أنّ الموضوعاتي عند بولي طريقة لكشف وفهم الآخرين فتتبع موضوع ما في عمل أدبي معين هو بمثابة تتبع لا شعور شخصية المؤلف، وإجلال هذا الموضوع هو إجلال لشخصية المبدع، وبهذا يكون النقد الموضوعاتي عند بولي محاولة لكشف لاوعي الكاتب.

وأما جون 'بييار ريشار' فقد أفاد من المعرفة الموضوعاتية البشائرية في دراسته للأعمال الأدبية، و«... استطاع أن يمزج بين فكرة الخيال المادي والإنشكالات الوجودية لكاتب ما، فهو يمنح الصورة ترجمة على طريقة الفهم البشائري من أجل أن يستخدم هذه الترجمة بعد تلك آلية للتحليل وإعادة تركيب تلك الصورة من خلال معطيات الإنشكالات الوجودية المتصارعة»⁽²⁸⁾، فالقراءة الموضوعاتية عند ريشار هي إثارة لهذه التعارضات وجمع لما تفرزه من علاقات جديدة وربط لشبكة التعارضات هذه، وإعادة تركيبها في بناء جديد، فريشار يعمد إلى أن يحول بعض الأفكار من وجودها المجرد، إلى وجودها الملموس ثم يربط هذه الموضوعات - بعد أن يحلها بالأبعاد الوجودية للكاتب، من أجل فهم العمل الأدبي والوصول إلى فهم المبدع، ففي خلال دراسته لقصيدة "صق بود لير" (Profondeur de Baudelaire) على سبيل المثال تعمق في فهم المأساة الداخلية للمبدع من خلال عمله الأدبي فالحافز للضباب (Brouillard) يصنفه تحت موضوعين: للحجرة (الغموض والصلابة

- 20- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لمسانية (مرجع سابق)، ص 33
21- المرجع نفسه، ص 33

22-Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? p120

23-Ibid, p120

24- W: Smekers : Thématique, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, dirigé par

Maurice delcroix et Fernand Hallyn - duculot, Paris 1987, .P 106

25- Brunel (p) et autres : qu'est ce que la littérature comparée ? P 117

26- W.smekers : Thématique, Maurice delcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, P 107

27- Brunel (P) et autres. qu'est que la littérature comparée ? P 123

28- W.smekers : Thématique, Maurice de lcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires. p 108

29- W.smekers : Thématique, Maurice de lcroix et autres, méthodes du texte, introduction aux études littéraires, P 108

ويشاطره في هذا التحديد جيرالد برانس (G.Prince) الذي يرى أن الحقل أكثر ملموسية من الموضوع انظر: (علوش السعيد): النقد الموضوعاتي (مرجع سابق) ص 14.

7- Roger Fayolle : La critique littéraire, A. Colin, 1964, P 187.

8- Chami Anissa : Approche thématique, images des femmes dans le roman marocain, images et thèmes de l'enfermement, chez Driss Chraïbi, M.Bencheikh, et autres : Approches scientifiques des textes magrébin, Toubkal, Casablanca, Maroc, 1987, P29.
9- Roger Fayole : La critique littéraire, 185.

10- Ibid. P 185

11 -Ibid. p 187

12 - Ibid, p 187

13 - Ibid. p187

14- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لمسانية العدد 4 المغرب، 1990 ص32

15- رمان سلن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر الفانمي (سعيد)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع بيروت، (البنان)، عمان (الأردن)، ط1، 1996 ص 162

16- المرجع نفسه، ص 162
17- لحميداني (حميد): النقد الموضوعاتي أصوله واتجاهاته، مجلة دراسات سيميائية أدبية لمسانية (مرجع سابق)، ص 32 وما بعدها

18- رمان سلن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر الفانمي (سعيد)، (مرجع سابق) ص 163

19- هذا التركيز على الوعي واللوعي والبعيد الطاهري الوجودي يمكن أن يفتقل في الحقل للنقدي الأدبي من الكتاب إلى القارئ باعتباره طرفا في معادلة الكتابة وهو ما اصطلاح عليه كل من نورمان هولاند (H.Norman) ودوقيد بلاتشس (D.Blaches) بعلم نفس القارئ، وللإفادة أكثر انظر: (المرجع نفسه) ، ص 180، 181.



هكذا تكلم الطاهر وطار كتاب في أربع مجلدات

للككتور علي ملاحي

أساساً على تأملات ظمسية سابقة. إنه يقر أن أعظم الأشياء ولجملة- المنعصر البدائية والأجساد السماوية وبقية المخلوقات أتت جميعاً إلى الوجود بالطبيعة والصدف، وأن الفن جاء بعد ذلك من الأشياء والمخلوقة منتجاً مع مرور الزمن صوراً جزئية من الحقيقة كلها مرتبطة ببعضها من ناحية الجوهر سواء كانت نتاجاً للرسم والموسيقى، أي أن كل الفنون أشقاء⁶.

يوسع أفلاطون من مفهوم المحاكاة، ويفسر بها حقائق الوجود ومظاهره، وعنده أن الحقيقة، وهي موضوع العلم، ليست في الظواهر الخاصة العابرة، ولكن في المثل أو الصور الخاصة لكل أنواع الوجود وهذه المثل لها وجود مستقل عن المحسوسات، هو الوجود الحقيقي، ولكننا لا ندرك إلا أشكالها الحسية- المثل⁷. وهذا المثل لا يدرك إلا بالمحاكاة، والمحاكاة تستتبع القول بالمفارقة، فالمثل موجود خارج المحسوسات والله هو صانع المثل، ويؤكد أفلاطون مفارقة المثل، وتعالها في محاورته (فيثروس)؛ وذلك في رحلة النفس إلى ما فوق السماء، وهناك ترى الفس- العنل بالذات والاعتدال بالذات⁸.

استخدم أفلاطون لفظ المحاكاة كعامل مشترك بين كل الفنون بدلاً من استخدام لفظ- ابتكار-لو- تمييز-لأن الفكرة التي كانت سائدة بين الإغريق قبل أفلاطون هي أن الفنان لا ينتج أشياء ذات حياة واقعية بل ينتج ظواهر لفظية وبالتالي فإن التأثير الذي يحدثه الفن كان مجرد تصوير مقلد وليس ابتكاراً أو تفسيراً، واستغل أفلاطون هذه الفكرة وطبقها على الشعراء وخلص إلى أن الشعراء نمادوا في النقل الأعمى وإنتاج صور جزئية للحقيقة⁹. وعلى هذا الأساس أدان الشعر والشعراء باسم الأخلاق مرة وباسم الحقيقة مرة ثانية، فالشعراء في اعتقاده مفسدون للمثل العليا ولأخلاق الناس لأنهم لا ينقلون الحقيقة بل يصورون عالماً مزيفاً مشوهاً عن الأصل، لذلك نجده طردهم من جمهوريته. لقد أساء بعض النقاد في العصر الحديث تفسير

بالبحث في الأمور الأخلاقية والجمالية، فكان المثل هو الشيء بالذات auto to.

ب- مرحلة تكون الطريقة الأفلاطونية المستقلة: وفيها تقدم أفلاطون خطوة أبعد من أساتذه فضرب مثلاً الرياضيات، إلى جانب الأخلاقيات الديمقراطية. فالمساواة، والكبر، والصغر، والجمال، والخير، والعدل يوضح بها فكرة المثل التي تعني القيم الأخلاقية والجمالية والحقائق الرياضية. ويمتاز المثل في محاوره (فيثون) بأنه ثابت لا يتغير، يدرك بالعدل لا بالحس، والمحسوسات المتغيرة تشارك فيه، والمثل هو العلة الحقيقية في وجود الأشياء.

ج- المرحلة الأفلاطونية: وفيها يحدث انعطاف في نظرات أفلاطون فيتناقص دور سقراط في أصله تتلصصاً لافتاً حتى يختفي تماماً في صلبه الأخير (التواتين) ويجد في هذه المرحلة صفتين جديدتين تضافان إلى المثل:

- الأولى أنها منفصلة عن المحسوسات وتوجد خارجها.

- الثانية أن هناك مثلاً للكانتات الطبيعية، وأخرى للمصنوعات الإنسانية⁴.

إن هذه المراحل التي ذكرتها ضرورة لازمة لكي نتقرب من أفلاطون كنقاد أدبي وذلك لتوضيح حقيقة موقفه من الأدب بوجه عام. فقد ساهم أفلاطون مساهمات فعالة في مجال تطور النقد الأدبي عن طريق تلك الأفكار والملاحظات المتناثرة هنا وهناك في أصله الفلسفية. ليس معنى ذلك أنه قد خرج بنظرية متماسكة كاملة في مجال النقد. إن كل ما قدمه هو مجموعة من الأفكار الموحية المضنة، إنها تلميحات ذات قيمة أكبر من القيمة التي تتميز بها كل نظرية متكاملة، لكن ليس هناك أعظم من ملاحظاته عن طبيعة الفن بوجه عام والشعر بوجه خاص⁵. يظهر لأول مرة في أعمال أفلاطون مفهوم المحاكاة كمنعصر مميز ليس لكل الفنون، بالرغم من أن الفكرة كانت معروفة قبل عصره بفترة ليست قصيرة. إن أفلاطون نفسه يعترف أن هذه الفكرة قامت

انقسمت المثالية إلى نوعين، المثالية الهروبية والمثالية البنائة، وكان توماس مور أول من ألمح في كتابه إلى الفرق بينهما. فالمثالية الهروبية السلبية تجنح إلى المصرف، وتخلق عالماً زائفاً بالأوهام الجميلة، والكاظم لا يهتم إلا بإثارة خيال القارئ الذي يعوضه كثيراً عن كآبة الواقع الجاثم على كاهله، وقد كانت تلك المثالية مقصورة على مضامين الروايات، ولم تؤثر في شكلها الفني أو تقدم نوعاً روائياً جديداً على المستوى التقني، فقد كانت تميل إلى الأساليب التجريدية التي لا تخرج عن نطاق مواقف مثالية وشخصيات نمطية لا تملك مسخرة الواقع وحيويته. ومن أشهر هذه الروايات ذات المضمون المغرق في الخيال، رواية "مدينة الشمس" للافطالي توماسو كامياتيلا ورواية "الحسن الشرقي" القائم مع المستقبل للإنجليزي بلوار ليتون¹¹. ولكن ليس كل الأدب المثالي عبارة عن تصوير خيالي لا يمت لعالم الواقع بصلة، فهناك أدب الإسقاط السياسي الذي يخلق عالماً خيالياً يوزيها للعالم الواقعي حتى تبدو المطابقة بينهما، واضمعة عن طريق التمدج والرمز، ويعد كتاب "كيلة ودمعة رائداً في هذا المجال، لأنه يخلق عالماً خيالياً، نتحدث فيه الحيوانات بأسلوب الفكاهة، لكن الهدف الكامن وراءه جاد تاماً، ونهج على هذا المنوال صامويل باتلر في روايته "إيهرومان" التي سخر فيها من مثالية وليام موريس في روايته أخبار من اللامكان" ولتي عدها النقاد أكثر الروايات صرامة في المنهج العلمي الذي اتبعته، والذي قام بتوظيف النظريات السياسية والتعليمية والتربوية والسيكولوجية التي كانت سائدة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين¹².

1- جوهر الخطاب الشعري ومصدره عند أفلاطون:

حاز الشعر مكانة عظيمة في محاورات أفلاطون من حيث كمية النصوص المستخدمة وذكر أسماء الشعراء، وللافت أن دخول مصطلح الشعر في المحاورات الأفلاطونية كان بوصفه جزءاً من الحوار تتناول شفاة المتحدثين نصوصه باستمرار،

رأي أفلاطون، وبذلك أسعوا إلى الفن والأدب في الوقت نفسه. قالوا إن أفلاطون نقي من جمهوريته جميع الشعراء، وقالوا عنه إنه مبتكر مذهب الرقص الثامن للفن، والحقيقة أنه يرفض أشكالاً بعيداً من الشعر ليس لأنها غير ذات قيمة، بل لأنها فضلت في الاستجابة لبعض متطلبات التعليم، تلك المتطلبات اللازمة لخلق نمط معين من المواطن سواء كان مواطناً مدنياً أو عسكرياً للحياة في دولة ذات نمط معين، وبالتالي فإن رأي أفلاطون يخضع لأطروفي سياسية وتعليمية ولذلك يعترف بوجود الشعر التراجيدي والملحمي إدراكاً منه للأثر الحسن الذي يحدثه الفن السامي الجاد على الفرد وعلى الدولة، لكن هذا الاعتراف تحكمه ثلاثة شروط:

- على الشاعر أن لا يكتب أية قصيدة تتعارض مع ما هو شرعي وخير أي أن لا يخالف مبادئ الجمهورية.

- لا يجوز له أن يطلع أحداً على قصائده قبل عرضها على القضاة وحراس القوانين.

- أن يتضمن الشعر التراجيدي والشعر الملحمي موضوعات تتناول الحض على الشجاعة والطهارة والاعتدال وغيرها من الصفات الحسنة في شخصية الفرد.

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن أفلاطون كان ينادي بالفن الملقزم أو الانتزلم في الأدب شكلاً ومحتوى.

وبعد أفلاطون جاء عالم الدراسات الإنسانية في بدايات عصر النهضة السير توماس مور Thomas Mors وألف كتابه الشهير "يوتوبيا" utopia الذي أوضح فيه أنه لن يتحقق العالم المثالي إلا إذا تكاتف كل الجهد والنشاط الإنساني نحو الهدف. ويبدو أن استحالة هذا الهدف هي التي جعلت المثالية تنترم حدود النظرية ولا تحمل أية إمكانات أو احتمالات لتطبيقها على أرض الواقع؛ فد ظلت حبيسة الأعمال الأدبية والروائية التي حاولت تقديم تصورات مختلفة للمجتمعات المثالية أو المدن الفاضلة كما سماها العرب¹⁰.

عندئذ أدركت على الفور أن الشعراء لا يصدرون في الشعر عن حكمة، ولكنه ضرب من نبوغ والإلهام، إنهم كالقديسين أو المتبينين الذين يطبقون بالآليات الرائعات وهم لا يفهمون معناها: هكذا رأيت الشعراء، ورأيت فوق ذلك أنهم يعتقدون في أنفسهم الحكمة فيما لا يملكون فيه من الحكمة شيئاً استناداً إلى شاعريتهم القوية¹⁷. لوجدناه يفهم الشعر كما يفهم الشعراء أنفسهم بوصفه وحياً وإلهاماً ولا يعترف لهم بامتلاك المعرفة والحكمة، وهذا يشف عن نظرية-المس الشعري- أو الإلهام الشعري.

يرتبط مفهوم المحاكاة عند أفلاطون بمفهوم الإلهام، إذ أن الإلهام أو المس الشعري في رأيه عامل من عوامل تحديد طبيعة الشعر، ولقد أكد أن الشعراء منذ-هوميروس- فصاعداً كانوا ينظمون أشعارهم تحت تأثير الموسيقى أو بقية الآلهة الأخرى، أي أنهم كانوا في حالة اللاوعي أو الجنون بفعل قوة مقسمة خارجية، بالرغم من وجود الفكرة القائلة أن الشعر مهنة شأنه في ذلك شأن بقية الفنون، حيث تكون هناك محاولات وأعمال من أجل إنتاج أعمال فنية عن طريق المهارة في استخدام الكلمات، إلا أنه اعتمد اعتماداً تاماً على المفهوم اللاعقلاني للإلهام في نظم الشعر وعلى الجنون الوحشي والتعبير غير المسؤول، إنه يعطي في محاوره -فاندروس- اللفظ معنى أكثر عمقا حيث يصفه بأنه تأثير يتسبب في خلق نتائج منشط لا يمكن الحصول عليها في حالة سلامة العقل والتحكم العادي في ضبط النفس¹⁸.

إن طبيعة رؤيته للشعر تحدد مبادئ رئيسية قامت عليها كثير من النظريات اللاحقة لا سيما منها حاجة الشعر الدائمة إلى الاهتمام بالفكر لأنه فن كِبالي الفنون النافعة، ولذلك يتوجه مجهود الشاعر نحو إعطاء شكل محدد ومؤثر لعمله، ومن أجل تحقيق ذلك الهدف لابد له من معرفة تقنية الفن.

وبوصفه، أيضاً موضوعاً للتحليل الفلسفي تتم دراسة ماهيته ووظيفته في المحاورات¹³. ويتضح استخدام أفلاطون للشعر استخدماً صريحاً في بناء الحجاج بوجود الشاعر التراجمي -أغاثون والشاعر الكوميدي -أريستوفان- بين شخصيات "المأدبة" وباستخدام المتحاورين المستمر لأسماء الشعراء ومقاطع من أشعارهم¹⁴.

تتضمن محاورات أفلاطون تقويمات نقدية إيجابية وسلبية للشعر يطلقها المتحاورون. ومن الطبيعي أن يبال الجزء الأعظم من تلك التقويمات -هوميروس- الذي يذكره أفلاطون أكثر من غيره. ولم تكن تقويمات أفلاطون لهوميروس واحدة في المحاورات، فهو يمجده ويمدحه ثارة، ويسفه الشعر نفسه، أي عندما يرى في الشاعر خادماً ملهماً لآلهة الشعر¹⁵. وتحو التقويمات السلبية في المحاورات ثلاثة اتجاهات.

أ- اتجاه أخلاقي.

ب- اتجاه ديني.

ج- اتجاه معرفي.

يتهم أفلاطون الشاعر -هوميروس- في كتاب الجمهورية بتصوير الناس والآلهة كما يجب أن يكونوا، وأنه لا يملك القدرة على تقديم معرفة حقيقية، وهذه المعرفة كانت تعني في محاورات-إيون- الاطلاع على تقنية العمل في مختلف المهن، فإنها صارت تعني في الجمهورية - المعرفة الديالكتيكية- للماهيات فوق الصية. ويبلغ هذا النقد ذروته حين يطرد أفلاطون الشاعر من مدينته الفاضلة¹⁶. ولو تأملنا في قوله قليلاً وقصدت إلى الشعراء، سواء في ذلك شعراء المأساة أو الأغاني الحماسية أو ما شئت من صنوف الشعر. وقلت في نفسي، إن الأمر لا ريب مكشوف لدى الشعراء فساجدني في إزائهم أشد جهلاً، ثم جمعت طائفة مختارة من أروع ما سطرت أقلامهم وحملتها إليهم أستعرضهم إياها لعلني أفيد عندهم شيئاً. أفأنتم مصنفون ما أقول؟ وأخجلتاه. أكاد أستحي من القول لو لا أنني مضطر إليه، فليس بينكم من لا يستطيع أن يقول في شعرهم أكثر مما قالوا هم وهم ناظموه،

رأي أفلاطون بالإضافة إلى قدرته على إكساب الإنسان صفات أخلاقية معينة، قدرة على إكساب ملكة المحاكاة وملكة تقمص الشخصية وفن التمثيل²¹. أوجت له هذه الفكرة بمذهب تصنيف الشعر إلى أشكال وأساليب، فلقّد ميز بين الشعر الغنائي (الدنيورامبوس) والشعر الدرامي والشعر الملحمي. يذهب البعض إلى القول أن تقسيم أفلاطون الشعر إلى أجناس شعرية لها خصائصها المميزة، يشكل الأسس التي قام عليها تصنيف الشعر فيما بعد²².

3- التأثير الأخلاقي والنفسى للشعر:

تشابه ملاحظات أفلاطون عن التراجيديا والكوميديا في أغلب الأحيان وإن كان يرى أن الشعر التراجيدي أدنى من الشعر الملحمي، والتراجيديا المثالية عند أفلاطون هي محاكاة لحياة أفضل وأبيل، ونجده يشبه الشعراء التراجيديين الممتازين بالمشرعين وأهل الخير في المجتمع، ومن الناحية السيكولوجية في الفن التراجيدي يقبل فكرة "الخوف" و"الشفقة"، ولا تقل أهمية آراء أفلاطون في مجال الكوميديا عنها "في التراجيديا"، إذ كانت هذه الملاحظات دعوة إلى نظرية "الضحك"، ويرى أفلاطون أن جوهر الفن الكوميدي يتمثل في إبداعات السرور الشرير الذي ينشأ عن الجهل الذاتي أو الخداع الذاتي متعلما يحدث عندما يتخيل فرد نفسه أكثر حكمة أو أكثر شجاعة، أي أن جوهر الفن الكوميدي عند أفلاطون خداع النفس غير المؤذي الذي يبعث على الضحك الذي هو بدوره سرور شرير يؤدي إلى انفعال²³. والضحك يظهر المتعة.

الظاهر أن الممتع والمفيد في الشعر لم يكن من اختراع أفلاطون، فقد سبقه البلاغيون إلى ذلك، ولكن نظرية أفلاطون تتميز في طريقة تطبيقها على النصوص، فالبلاغيون يرون أن المفيد في الشعر هو المحتوى الجاد، أما الممتع فهو القصص المعبلة وكذلك اللذة التي يبعثها الكلام المصوغ بمهارة. ويتحدّد الجمع بين الممتع والمفيد، عند البلاغيين في عرض المحتوى المهم بواسطة أدوات أسلوبية مستخدمة بمهارة. بيد أن أفلاطون رأى أن الغاية النهائية هي التأثير

2- بنية الخطاب الشعري عند أفلاطون:

لقد ركز أفلاطون في مجال الفن على بنية الخطاب، ولذلك اشترط الوحدة العضوية، حيث يرى أن كل عمل فني يجب أن يتركب كما يتركب الكائن الحي، له جمده الخاص ورأسه وقدماه، وأن يكون كل عضو متناسقا ومتناسبا مع سائر الأعضاء. وهذا لا يعني كما يعتقد البعض أن يكون للعمل الفني بداية ووسط ونهاية، بل يستدعي وحدة من نوع آخر، حيث يتناسب كل جزء من أجزائها مثلا متناسبا مع أجزائه الكائن الحي بعضها مع البعض الآخر حتى لا يمكن تعبير أو حذف أي جزء من أجزائها دون أن يخل ذلك بوحدة الكل¹⁹. ومن هنا طالب أفلاطون الفنان بتركيب كل شيء في نظام معين وجعل كل جزء متالفا مع الأجزاء الأخرى حتى يخرج صله إلى الوجود في صورة منظمة ومتناسكة. يمثل هذا المذهب ملمح من البنيوية، كما يمثل أيضا حضور المتلقي أو القارئ أو المشاهد بالغة المسرح، لأن مذهب الفن عند أفلاطون وإن كان يقوم على المطالبة بالحقيقة إلا أنه في أبعاد صورة يدعو الشاعر أو الفنان إلى التجويد في التصوير، والعناية ببنية الخطاب لما لذلك من تأثير على المتلقي. وبمعالج أفلاطون الجانب الآخر من الشعر، الصيغ الكلامية، فهو يرى قبل كل شيء، أن الفن الشعري له القدرة على جعل المستمع أو المتلقي يماثله وما يجتذب اهتمامه في الكلام ليس الجانب النحوي أو المعنوي، وإنما الجانب التمثيلي وأسلوب الكاتب في نقل المضمون (المحاكاة) التي كانت تعني قبل أفلاطون التمثيل أو فن تقمص الشخصية²⁰.

ناقش أفلاطون الناحية الشكلية في الشعر من الزاوية نفسها التي ناقش منها محتواها. إنه يرى الخاصية الأساسية للشعر في التفاعل بين العمل الفني والمستمع، أي أن المستمع يحاكي الشعر في نهاية المطاف. ومن وجهة النظر هذه يرى أفلاطون أن الشعر الذي يعتمد المحاكاة هو أشد أصناف الشعرية خطرا. ومن هنا كانت مراقبته ضرورة بالغة، وعلى هذا يكتسب الشعر في

الأدبي. إن فهم أفلاطون لماهية الشعر وجعله وسيلة قادرة ليس على التأثير في مزاج الإنسان فحسب، بل على تغيير بنية نفس الإنسان نفسها وإعادة صياغة طباعها، وبهذا يحصل الشعر على وظيفة اجتماعية متميزة تقوم على تغيير وجه المجتمع كله ويخلق فيه صفات نوعية جديدة²⁸.

لحقاً - أرسطو رائد مذهب فن الكلمة:

ليس من الضروري أن يكون التلميذ صورة طبق الأصل من أستاذه. لقد اختلف أرسطو عن أستاذه أفلاطون في المنهج والأسلوب والتفكير. لقد كان أفلاطون يعتمد المنهج الاجتماعي، يزد أن أرسطو يستخدم المنهج التحليلي في المعرفة. رأى أفلاطون كل شيء في ضوء علاقته بكل شيء آخر، في حين يتناول أرسطو كل فرع من فروع المعرفة على حدة، وغالباً ما يتناول الموضوع الواحد في مقال مستقل، ويلتزم التزاماً كاملاً بالحدود التي رسمها لنفسه.

لقد نظر أرسطو إلى الوجود باحثاً عن جواهر الأشياء في قلب مادتها نفسها، ودرس من هذا المطلق كل شيء بوصفه جسماً حياً يجعل في نفسه القدرة على الاكتمال. ووضع لأول مرة في التاريخ، نظرية لفن الكلمة لا تقترح قاعدة فكرية مفروضة عليه من خارجه، كما فعل البلاغيون وأفلاطون، بل مستوحاة من تجربة الأدب اليوناني المتكسبة عبر قرون من التطور، فاعتمد في أسلوبه الجديد في تقويم الأدب، على تفسير جديد للمتعة الجمالية يربط بين جمال الكلام وبين المعرفة التي ينقلها، معلناً أن للكلام الممتع هو الذي يعلم وينقل المعرفة، ومن هنا رأى أن معيار المهارة والقدرة الأدبية الجيدة هي الشك والتمكن والتفنن في استخدام الوسائل التعبيرية للغة على الوجه الأمثل²⁹. أي أن الشعر الجيد هو الذي يكتب من أجل الشعر فقط، أما ما دون ذلك فيمكن أن يعد أي شيء آخر إلا الشعر. ولقد لازم مذهب فن الكلمة الأدب الإنساني منذ عصوره المبكرة عندما نادى أفلاطون بأن هدف الفن هو التعليم والتربية الأخلاقية والقومية فقط، وهذه الفكرة هاجمها أرسطو من منطلق تحويل الفن أو الشعر إلى

النفسي الذي يجعل المستمع يماثله، ولذا كان من اهتمامه بالإضافة إلى محتوى الأساطير، الوسائل المستعملة في المحاكاة ومنها لفن التمثيلي التقليدي والإيقاع²⁴. ومن هذا المنطلق يجد أفلاطون بصفتي التأثير النفسي للشعر وفق معيارين (أخلاقي، غير أخلاقي)؛ أي مسموح-ممنوع.

تتحصّر مناقشة أفلاطون الوسائل للشكلية للفن بوصفها الأساس الذي يولد الخصائص الأخلاقية في روح الإنسان وبوصفها تمتك القدرة على معالجة فن الشعر وتقويمه بمعيار جمالي جديد يربط بين متطلبات الخير والجمال، ولم يقتصر أفلاطون صلاحية هذا المبدأ على الفن الشعري وحده، بل عرّفه على نشاط الإنسان الإبداعي بعامه. إن وحدة الجمال والخير التي ناقشها أفلاطون في بداية محاوراته النقدية تعد معياراً جديداً لقياس قيمة الفن، وأصبحت فيما بعد الركن المكون في جهوده لنقل النقاش إلى الميدان الذي ركز فيه اهتمامه، وهو خلق نوع جديد من الإبداع الأدبي المنسجم ومتطلبات العقل²⁵. ولعله من المفيد أن نشير أن الفن عند أفلاطون هو وسيلة للتربية، ولذا بدأ له بحثاً كفاً اجتماعياً شعبياً يشمل المجتمع بأسره، غير أنه لم يكن قادراً على التصريح بمصطلح الفن الجماعي وضرورته، إلا بعد تغيير معاييرته لتقدير القيم الجمالية، وتغيير الموقف الذي اتخذ من قبل تجاه الفن، ولذلك قسم مفهوم الممتع الجمالي إلى ثلاثة أجزاء هي: المتعة والفائدة والصدق²⁶. ودخل معيار صدق المحاكاة والمماثل مع الأصل في عملية تقويم الفن، لأنه أصبح يبين ما يسمى بالفن الجماعي، وأصبح نموذج الفن المقترح يضم ثلاثة أجزاء مكونة: هي، موضوع المحاكاة "التضليل سارة دائماً" ووسائل الصيغة الكلامية "الكلمة الكاذبة المقنعة" وأخيراً، معيار "صدق الإبداع الكلامي" أي القاعدة الجمالية التي يفرضها الناقد للقاضي المفوض بذلك على الفن²⁷.

إن آراء أفلاطون حول طبيعة القول الشعري تتضمن أفكاراً أساسية ومبادئ ضرورية تجعل منه واحداً من بين الرواد العظام في مجال النقد

أكد أرسطو أن فن الكلمة مرتبط بطبيعته بالمعرفة، فرأى مثلاً أن الخطابة ليست علماً مجرداً، بل وسيلة معينة للتذكير وتوظف في جميع مجالات الحياة.

يعرف أرسطو القول الشعري باستخدام المحاكاة ويضع له معياراً يختلف عن ذلك الذي وضعه أفلاطون؛ أي ما يبعدها عن المعرفة، أما في كتاب "فن الشعر" يعني ما يعلمنا، أي ما يقدم لنا المعرفة، يقول أرسطو "ويبدو أن الشعر نشأ عن سببين، كلاهما طبيعي، فالمحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتب معرفة الأولياء، كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة".³³

لقد أرجع أرسطو المحاكاة إلى الطبيعة الإنسانية وربطها بالقدرة على المعرفة وخلق المتعة، وهذا ما خلق مفهوماً جديداً للاستيعاب الجمالي، يقول أرسطو "فالكانثات التي تقتحمها العين حينما يراها في الطبيعة تلذذ لها مشاهدتها مصورة إذا أحكم تصويرها. وبسبب آخر هو أن التعليم لذيذ؛ لا للفلاسفة وحدهم، بل وأيضاً لسائر الناس، وإن لم يشارك هؤلاء فيه إلا بقدر يسير، فحين نسر برؤية الصور لأننا نفيد من مشاهدتها علماً ونستبسط ما تدل عليه، كأن نقول إن هذه الصورة صورة فلان، فإن لم تكن رأينا موضوعها من قبل، فإنها تسرنا لا بوصفها محاكاة، ولكن لإتقان صناعتها أو لأنوائها أو ما شاكل ذلك".³⁴ وبهذا النص يدحض أرسطو نظرية أفلاطون الذي رأى أن الفنان عاجز عن المعرفة ولهذا احتاج إلى إرشادات الفيلسوف، غير أن أرسطو يؤكد أن الشعر يكتشف ماهية الأشياء، وأن كل جنس من الشعر يمتلك القدرة على خلق متعة جمالية خاصة به؛ أي أن التجربة الفنية أكثر شمولاً وأعمق أثراً من تنفيذ التعليمات التي تعتمد فقط على الفهم ثم التنفيذ، فهي تشمل الاستقبال والإحساس والتأثر والانفعال والفهم والإدراك الواعي واللاواعي، ثم الإرسال الذي تصوغه نظرية جديدة إلى الكون والأحياء، يليها سلوك يعيد بناء شخصية القارئ أو المتلقي

خطابة ووعظ وإرشاد مما يسلبه صفة الخلق الفني بكل أصاقله وأبعاده المتعددة. وقد ركز أرسطو بالذات على الشعور لأنه كان الأداة الأولى لتعليم الأجيال عند الإغريق، تعليم كل شيء عن الدين والآلهة والأبطال الذين يرد ذكرهم في الملاحم والتصانيد التعليمية، وكان للجانب الأخلاقي عند أفلاطون أولوية مطلقة، إذ هاجم موميروس لعدم اهتمامه في ملاحمه، فمثلاً قال أن دموع أخيل وتذبه حظه العائر يمنعه من أن يكون نموذجاً تحتذ به الأجيال، وعلى هذا فإن ملاحم هوميروس ذات تأثير سيئ يؤدي إلى الاضطراب النفسي والتشتت العائلي، ويقضي على نضوج الأفراد في سن مبكرة. ولذلك حكم أفلاطون على هوميروس وأمثاله من الشعراء بالنفي من جمهوريته المثالية.³⁵

يؤكد أرسطو في كتاب "فن الشعر" أن القيم الجمالية هي التي تشكل هدف الشعر وقدرته على جلب المتعة للمتلقين، أما الجانب التعليمي والأخلاقي فليس من هدف الشاعر ولا تخصصه، ويعد الشاعر لوكريتاس أول من وضع أسس النظرية التعليمية التي ترى في الشكل الفني أو البنية الجميلة للعمل الأدبي أو الشعري مجرد وسيلة مغرية وجذابة لتوصيل المحتوى التعليمي إلى المتلقي ومساعدته على فهمه.³⁶ لقد ظل مذهب الاتجاه التعليمي مسيطراً لقرون كثيرة، وأمن كثير من الشعراء بأن الشعر هو خادم للمعرفة والتعليم والتوير والتوجيه الأخلاقي. وقد بلغ هذا الاتجاه ذروته في العصور الوسطى التي عرفت بتزمتها وتجاهلها التام لأراء أرسطو في جماليات الفن، إذ وضعت الشعر في خدمة الوعظ والإرشاد الديني بصفة خاصة. ولقد حاول النقاد في هذه العصور إحياء النظرية الأرسطية التي يؤكد من خلالها أن التطهير النفسي النابع من الاتساق الداخلي الذي يتمتع به المتلقي عند قراءته للشعر الجيد.³⁷

لقد شكلت مسألة العلاقة بين فن الكلمة والمعرفة محور الخلاف بين أرسطو وأفلاطون، ففي الوقت الذي افترض فيه أفلاطون مصدراً غير عقلي للفن وأبعده عن ميدان معرفة العالم،

ج- يفرض ربط الفن والأدب بأي مبدأ مهما كان (الفن والأدب موقف جمالي بحث).

د- ينظر إلى الفن والعمل الأدبي على أنه كائن خلقه الفنان من ذاته ووسيلته في الخلق هي اللغة (جوهر الفن والأدب الصياغة والتشكيل).

لقد عمل مذهب فن الكلمة أو نظرية الفن للفن على إعادة التوازن الذي أخل به أفلاطون من حيث جعل من الفن منبراً للوعظ والدعاية، وإعادة للتركيز على القيم الجمالية الكامنة في الأعمال الفنية، ومن هنا يحدد هذا المفهوم في أبعاد معناه معالم مثل أعلى للحياة التي يحيا فيها الإنسان كل لحظة بعمق وثراء، وكأنها هي الأخرى عمل فني، أي أن نموذج الحياة الخيرة هو التجربة الجمالية³⁸. والفنان الذي يهمل وظيفته الفنية والجمالية، قد يتحول إلى مؤرخ أو مفكر سياسي، أو إلى واعظ وهذا الذي عارضه وهاجمه أرسطو في كتابه فن الشعر.

2- التراجيديا في منظور النقد البنيوي:

إنه إن غواد البنيوية يعتبرون الأدب مجموعة من القواعد والتقنيات، تتمثل وظيفتها في البنية العامة للمجتمع، وتفسر العمل الأدبي كوحدة، فإن أرسطو هو أول بنيوي في تاريخ الحركة النقدية، لقد نظر إلى التراجيديا نظرة بنيوية. يعتمد أرسطو في تعريف التراجيديا طريقته المعروفة في التصنيف. إنه يقدم أولاً تعريفاً لموضوع الشعر كله، ثم يعرف التراجيديا من خلاله، وهو يتبع في تعريفه مبدأ يفترض دراسة الظاهرة من خلال وحدة مكوناتها الثلاثة: المادة أو الإمكانات الكامنة، والقوى والوسائل المرتبطة بهذه المادة، وأخيراً الغاية النهائية التي يجب أن يوصلنا إليها ذلك كله. ومن خلال هذا المبدأ يرى أرسطو أن هدف التراجيديا الأسمى يكمن فيها ذاتها، بل في ذلك الشكل النهائي الذي يجب أن تتخذه³⁹.

ويحدد أرسطو التراجيديا بأنها محاكاة لعمل جاد تالم له طول معين عن طريق لغة مزخرفة بحيث يناسب كل جزء من أجزاء التراجيديا المختلفة على حدة، أما الغاية النهائية للتراجيديا

للشعر من جديد، هنا تكمن وظيفة الشعر وفائدته العملية في حياتنا اليومية كما يرى أرسطو، فهو يحدد تشكيل الكيان الإنساني بدون إصدار أوامر وتعليمات خاصة بموصفات هذا البناء³⁵.

ويؤكد بيير كورني في مطلع القرن السابع عشر أن الهدف الأساسي من الشعر المسرحي هو المتعة الفنية، بل الفائدة العملية للشعر تكمن في الأساس في هذه المتعة التي لا يستطيع الإنسان الحصول عليها إلا من الخطاب الأدبي أو الفني، ولذلك يبدو أن الجدل حول الفصل بين المتعة الروحية والنفعة العملية هو من باب المسطحة. وزاد الهجوم على الجانب التعليمي للفن مع وردزورث في مقدمة ديوانه "المواويل الغنائية" حين قال إن الشاعر يكتب تنفيذاً للترام واحد فقط، وهو إمتاع القارئ الذي يعلم المعرفة التي تحتويها القصيدة مقنناً، غير أنه لا يعرف التعبير عنها بهذا الشكل. ولهذا كان ارتباط المتعة بأسلوب التعبير الشعري وليس بتقديم نصائح ومعلومات معروفة سلفاً لدى القارئ³⁶.

لأن هدف الشاعر رفع مستوى الحضاسية لدى القارئ العادي، بحيث يتمكن من تذوق هذا العالم المصنوع من الخيال، عندئذ يقدر أن يحب ويتذوق ويأمل، فهذه هي النتيجة الأخلاقية والسلوكية التي تنفع القارئ. ومن مبادئ نظرية فن الكلمة أن العمل الفني يوجد لكي يقدر في ذاته ولذاته، وليس لأي غرض آخر، أو كما يقول أوسكار وايلد في مقدمة روايته "صورة دوريان جراي" إنه لا يوجد ما يمكن أن يسمى بكتاب أخلاقي أو غير أخلاقي، بل إن هناك كتباً جيدة التأليف وأخرى سيئة التأليف³⁷.

تتطلب نظرية فن الكلمة أو الفن للفن من أربعة معطيات في تحديد الأدبية الأدب أو شعرية الشعر:

أ- ينظر إلى الأدب والفن كوسيلة للتصليح الخالصة، وهذا الفن يعد مسؤولاً عن نفسه فقط.

ب- الأدب والفن عبارة عن نظام يتضمن الهدف (الأسلوب، نظام الكتابة).

ونهاية، وكذلك الجميل، سواء أكان كائناً حياً، أم شيئاً مكوناً من أجزاء بالضرورة ينطوي على نظام يقوم بين أجزائه هذه، وله عظم يخضع لشروط مطومة، فالجمال يقوم على العظم والنظام، ولهذا فإن الكائن العضوي الحي، إذا كان صغيراً جداً لا يمكن أن يكون جميلاً. لأن إدراكنا يصبح غامضاً، وكأنه يقع في برهة لا يمكن إدراكها، كذلك إن كان عظيماً جداً بأن كان طوله عشرة آلاف ميدان مثلاً، إذ في هذه الحالة لا يمكن أن يحيط به النظر؛ بل تند الوحدة والمجموع عن نظر الناظر⁴³. يرى أرسطو أن الفوضوح وسيلة تساعد في المعرفة، فتجعل الشيء مرتباً على نحو أفضل، وتسهل ارتسامه في الذاكرة.

ب- والشرط الثاني أن يصور الشاعر التراجيدي أفعالا تبدو حقيقية أو محتملة الوقوع، إن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن أن يقع، والأشياء ممكنة، إما بحسب الاحتمال، أو بحسب الضرورة. ذلك أن المؤرخ والشاعر⁴⁴ يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعراً، والآخر يرويها نثراً. فقد كان من الممكن تأليف تاريخ هيرودوتس نظاماً، ولكنه كان سيظل مع ذلك تاريخاً سواء كانت نظاماً أو نثراً، وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً، بينما الآخر يروي الأحداث التي يمكن أن تقع، ولهذا كان الشعر أوفر حظاً من الفلسفة وأسمى مقاماً من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي⁴⁵.

ج- والشرط الثالث أن يصور الشاعر التراجيدي أفعالا مخفية ومحزنة وليست المأساة مجرد محاكاة لفعل تام، بل أيضاً محاكاة أحوال من شأنها إثارة للشفقة والخوف، وهذه الأحوال تظهر خصوصاً حينما نواجه أفعالا تنظر فجأة وعلى غير انتظام، وينوقف بعضها على بعض بالضرورة، وأمام هذه الأحداث الفجائية تكون الدهشة أكبر منها أمام الأحداث التي تقع من نفسها اتفاقاً⁴⁶.

فهو التأثير العاطفي في المشاهد الذي يصفه بأنه "التطهير" بواسطة الشفقة والخوف من هذه الانفعالات. يقصد أرسطو بلفظ جاد إخراج الكوميديا والتميز بينها وبين التراجيديا، إذ الكوميديا عمل هزلي يبعث على الضحك، ويشرح أرسطو ما يقصده باللغة المزخرفة بأنه الإيقاع والموسيقى والغناء إذ أن أناشيد الكورس تتطلب الموسيقى والغناء بينما تتطلب أجزاء التراجيديا الأخرى الإيقاع فقط⁴⁷.

ويواصل أرسطو معتداً على قاعدة تحليله للتراجيديا ملاحظاً، قبل كل شيء الوجوه المختلفة لتنظيم مادتها، ويسمي هذه الوجوه أجزاء وهي: الحبكة أو القصة، ورسم الشخصية، واللغة، والفكر، والمنظر، والموسيقى. لا يتناول عنصر الموسيقى وإن كان يرى أن تأثيره واضح للجميع. أما المنظر أو ما يسمى الموقف المسرحي أو المؤثرات المرئية هو ما يثير عواطف المشاهدين لكنه أقل العناصر فنية. إنه أقل العناصر صلة بالشاعر التراجيدي، لأن قوة تأثير التراجيديا يمكن أن يشعر بها المرء حتى دون عرضها وحتى في غياب المتكئين⁴⁸.

يحمل هذا القول نقائصاً، فإذا كان الشاعر التراجيدي يكتب مسرحيته أساساً لكي تعرض أمام الجمهور فلا بد أن تكون وسائل العرض والإخراج ذات أهمية بالغة سواء بالنسبة للمؤلف أو بالنسبة للمشاهدين، أما الفكر فإنه ضروري لأن الشخصيات تحاول إثبات صحة رأي أو التعبير عن واقع محسوس، ويرى أرسطو هنا أن التعبير عن الفكر يندرج تحت بند تأثير فن الخطابة، لذلك فهو يشير إلى ذلك في مقال الخطابة، أما أهم عناصر التراجيديا كما يراها أرسطو هي: القصة والشخصية⁴⁹. ولذلك نجده يحدد شروط التراجيديا الجيدة انطلاقاً من هذه الفكرة.

أ- الشرط الأول من شروط التراجيديا الجيدة عند أرسطو هو وحدة حجمها ووضوحه. لقد قررنا أن المأساة محاكاة لفعل تام له مدى معلوم، لأن الشيء يمكن أن يكون تاماً، دون أن يكون له مدى، والتام هو ما له بداية ووسط

مع خطأ داخلي في نفسه، بل هي هفوة خارجية تبدو غير قادرة على تغيير حظه عن طريق الضرورة أو الاحتمال. من الممكن أن يكون تجاوبه مع تلك الظروف ناشئا عن شيء دفن في نفسه، إن الشفاء لا ينبع من خطأ البطل لكنه هفوة ما يرتكبها في داخل نفسه، وهي التي تقوده إلى مصيره التراجيدي⁴⁸.

3- بناء الشعر الملحمي:

ناقش أرسطو الشعر الملحمي بوصفه فنا يقوم على المحاكاة فاستخدم المنهج النهائي الذي وظفه في دراسة التراجيديا. إن النموذج الذي اعتمد عليه في دراسته الشعر الملحمي هو ملحمة هوميروس الإلياذة والأوديسة، حيث عالج من خلالها الكيفية التي يجب أن يتم بها صوغ الحكاية -الأسطورة- كي يستوعبها المستمع على نحو أفضل فتخلق عنده انطباعا بالوضوح ووحدة الرؤية. وقد رفض صاحب فن الشعر في دراسته زعم بعض النقاد أن الحكاية الملحمية تتحدد بوجود بطل واحد تصور الملحمة حياته كلها⁴⁹، ويرى أرسطو أيضا أن الملحمة يجب أن تكون ذات طول معين قد يكون مساويا لمجموع أطوال التراجيديا التي تعرض في عرض واحد.

لقد أجرى أرسطو موازنة بين القصائد التي اتبعت مبدأ أن الملحمة تقوم بتصوير حياة البطل كلها فوجدتها ترهلت وتكسكت، وبين لشعار هوميروس التي اتسمت بوحدة الحدث، فركز اهتمام الشاعر فيها على حدث مختار واحد. فالحبكة القصصية لا تكون واحدة حين تنور حول بطل واحد، إذ يمكن أن يواجه الفرد في الواقع كثرة لامتناهية من الأحداث، بل يمكن أن يكون بعض هذه الأحداث متتافرا لا يشمل لفة واحدة، وكذلك بالضبط لا تشكل الوحدة من الأفعال الكثيرة التي يقوم بها الفرد الواحد⁵⁰، كما رفض أرسطو أيضا زعم بعضهم أن القصيدة تتحدد حول زمن واحد، وأشار إلى أن هوميروس كان يحقق وحدة العمل الفني من خلال وحدة الزمن "أما المحاكاة قصصا وشعرا فيجب فيها كما يجب في الماسي: أن تؤولف الخرافة بحيث تكون درامية

إن الهدف النهائي في الفن التراجيدي عند أرسطو هو إثارة الخوف والشفقة، وقدرتها على تقديم معرفة بما هو علم، وهو يعالج الأساليب المسرحية من زاوية النظر إلى هذا الهدف، طالب الشاعر التراجيدي بأن يعنى دائما في تصوير الأحداث إلى محاكاة ما يمكن أن يحدث أو ما يجب أن يحدث، وقد حددت هاتان المقدمتان صورة التراجيديا المثالية في ذهنه. إنه يضع الحكاية القصصية (الأسطورة) في المرتبة الأولى، فيسميها روح التراجيديا، ويطلب الشعراء بتحقيق التأثير التراجيدي بواسطتها لا بواسطة الديكور المسرحي، وهو يقسمها إلى ثلاثة أجزاء: العقدة، والعرض، والنهاية المؤثرة⁴⁶.

2- بناء الشخصية التراجيدية:

ناقش صاحب فن الشعر مفهوم الشخصية، ورأى أنه من الواجب أن تتوفر فيها أربعة شروط: الشرط الأول منها ذو طبيعة أخلاقية:

- أ- يجب أن تكون الشخصية جيدة وصالحة
- ب- يجب أن تكون مناسبة للذو الذي يلاذ به.
- ج- يجب أن تكون معاتلة للحقيقة
- د- يجب أن تكون منسجمة في دورها من بداية التراجيديا إلى نهايتها.

يذكرنا شرط (الشخصية المناسبة) بكلام البلاغيين على الشخصية اللاتقة، ولكن المعنى الذي قصده أرسطو مخالف لما عناه البلاغيون، فالشخصية اللاتقة عندهم هي قبل كل شيء تلك التي يتجه حديثها إلى هدف هام وجاد، أو تقوم بأفعال تليق بالأبطال. أما الشخصية المناسبة عند أرسطو، فهي تلك التي يتحقق فيها التناسب بين الشخصية ومحتواها، فالرجولة مثلا، لا يمكن أن تكون برأي أرسطو، صفة لشخصية نسائية. ويعني أرسطو بمعائلة الحقيقة، معاملة ما هو موجود في الواقع، ويختم أرسطو حديثه عن هذه الشروط بشرط شامل، فيرى أن الشروط الأربعة، التي نذكرها لا تتحقق إلا إذا كانت الشخصيات والأحداث تنفق دائما ومبدأ الضرورة أو الاحتمال⁴⁷، ولذلك نسمع أرسطو يقول أن خطأ البطل التراجيدي هو مجرد هفوة لا تتوافق

بينها حسب الاختلافات في طبيعة المحاكاة. وهنا يرى أرسطو أن أساس ذلك التمييز يجب أن يقوم على ثلاثة مبادئ جوهرية تميز بين الأنواع المختلفة، وهي النموذج الذي يحاكيه الفنان والوسيلة التي يستخدمها والمطريقة التي يتبعها.

الفنون	الماهية	وسيلة المحاكاة	الصفة
الأدب	اللغة + الإيقاع	اليأس	فن مكاني وزماني
الرسم	اللون	العين	فن مكاني
الموسيقى	النغم (الصوت)	الأذن	فن زمني

إن كل الفنون الأدبية والموسيقية تحاكي بواسطة الكلام والإيقاع الموسيقي سواء استخدمت هنا الوسائل الثلاث معاً أو على حدة، فالرقص مثلاً يعتمد على الإيقاع، وتعتمد وسيلة المحاكاة على ما يستخدمه الشاعر من شخصيات فقط أو سرد أو منهما معاً، لئلا يميز أن الاختلافات الناتجة عن طبيعة الشيء المحاكي فإنها تذكرنا بالاختلافات الناتجة عن طبيعة الموضوع عند أفلاطون، وإن كان أرسطو يدخل عليه بعض التعديلات حيث يقول إن الاختلاف هنا ينتج عن محاكاة الشعر للأشخاص كما هم أو أسوأ مما هم أو أفضل مما هم. وبالتالي فالاختلاف هنا يصبح اختلافاً أخلاقياً، فالترجيديا والملمحة يصوران الأشخاص أفضل مما هم بينما تصورهم الكوميديا والأشعار الساخرة أسوأ مما هم⁵¹.

لقد اقترح أرسطو أن يتم تقويم شعر هوميروس من ناحيتين: تتعلق الأولى بفن الشعر نفسه، وتتعلق الثانية بالأسلوب المتبع في بناء العمل الشعري، فدعا من الناحية الأولى، أن يتم تقويم عناصر المشهد الملحمي من خلال دورها البنائي في القصيدة. وهكذا تحولت القضية التي يعالجها الناقد من السؤال عن جودة التصوير أو رداءته أو السؤال عن صدق المحاكاة أو كذبتها، إلى التساؤل عن الأسباب التي دفعت لفنان إلى

وتدور حول فعل واحد تام كله، له بداية ووسط ونهاية، لأنه إذا كان واحداً تاماً كالكانث الحي أنتج اللذة الخاصة به، وهذا بين، وينبغي في التائيفات ألا تكون مشابهة للقصص التاريخية التي لا يراعى فيها فعل واحد، بل زمان واحد، أعني جميع الأحداث التي وقعت طوال ذلك الزمان لرجل واحد أو لعدة رجال، وهي حوادث لا يرتبط بعضها ببعض إلا عرضاً، بيد أن معظم الشعراء يرتكبون هذه الغلطة. ولهذا السبب أيضاً يمكن أن نعد هوميروس سيد الشعراء غير مدافع: فإنه لم يشأ حتى أن يعالج في شعره حرب طروادة كلها مع أن لها بداية ووسط ونهاية، وإلا لكانت الحكاية مسرفة في الطول صيرة على الإدراك بنظرة واحدة، بل حتى لو أمكن توخي القصد في المقدار لجاءت متشابكة معقدة نظراً لاختلاف الأحداث، ولهذا لم يتناول غير جزء محدد من تلك الحرب، ثم عالج كثيراً من الوقائع الأخرى على أنها دخائل (أحداث عارضة) مثل 'بنت السفن' وسائر الدخائل (الأمور العارضة) التي نثرها في شأيا قصيدته، أما باقي الشعراء فيؤثفون قصائدهم على بطل واحد، أو عصر واحد، أو عن فعل واحد ولكن مركب من عدة أجزاء⁵².

وجد أرسطو الشاعر هوميروس أحسن نموذج للشعر الملحمي، لقد كان النقاد قبل صاحب فن الشعر يفسرون تأثير الشعر في نفس المتلقي على أنه تجاذب أو تهذيب للنفس، غير أنه اكتشف جانباً آخر في ذلك التأثير هو عمل الفكر الذي يظهر في عاطفة الاندهاش الذكية وفي بناء الاستنتاج المنطقي. وقد انطلقا من ذلك تفسيراً للطريقة التي يستخدمها الشاعر معترفاً له بحق ممارسة العبث والوقوع في الخطأ المنطقي، مؤكداً أنهما يساعدان في إثارة الدهشة والمتعة⁵³.

4- تأثير الأداة في موضوع المحاكاة:

يذهب أرسطو إلى القول أن جميع الفنون تقوم على المحاكاة، وهذه كانت حقيقة بدئية بالنسبة لأفلاطون. وإذا كانت جميع الفنون قائمة على المحاكاة فإن كل هذه الفنون المختلفة هي أشكال مختلفة لنوع واحد ويجب التمييز

- 20- عالم الفكر، مج25، ع3، يناير، مارس، 1997، ص203.
- 21- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص113.
- 22- نفسه، ص113/114.
- 23- عالم الفكر، مج25، ع3، ص204.
- 24- نفسه، ص204.
- 25- نفسه، ص208.
- 26- نفسه، ص208.
- 27- نفسه، ص210.
- 28- نفسه، ص212.
- 29- نبيل راضى، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العلمية للنشر، لوبمان، ص478/477.
- 30- نفسه، ص478/479.
- 31- نفسه، ص480.
- 32- عالم الفكر، مج25، ص213.
- 33- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص21.
- 34- نفسه، ص12.
- 35- نبيل راضى، موسوعة النظريات الأدبية، ص481.
- 36- نفسه، ص482.
- 37- نفسه، ص484.
- 38- نفسه، ص485.
- 39- عالم الفكر، مج25، ص214/213.
- 40- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي، ص129.
- 41- نفسه، ص132.
- 42- نفسه، ص132/133.
- 43- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص23/24.
- 44- نفسه، ص27/26.
- 45- نفسه، ص29.
- 46- عالم الفكر، مج25، ص216.
- 47- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص48/47.
- 48- نفسه، ص136.
- 49- عالم الفكر، مج25، ص222.
- 50- نفسه، ص222.
- 51- عبد الرحمن بدوي، فن الشعر، ص64/65.
- 52- عالم الفكر، مج25، ص224.
- 53- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص152/151.
- 54- عالم الفكر، مج25، ص226.

صياغة العمل على الشكل الذي نراه⁵⁴. قدم أرسطو فهماً جديداً للنقد، إنه يبحث ويفتق في إبداع الكتاب المختلفين عن الوسائل التي من شأنها تحقيق المتعة الجمالية، وهو في ذلك لا ينظر في شخصية الكاتب أو صورة البطل أو فكرة المؤلف الأخلاقية، وإنما إلى الأدوات التعبيرية التي يستخدمها الفنان. ووفق هذا المنظور نرى أن أرسطو في كتابه "فن الشعر" يعنى أبعد من أسأله أفلاطون، حيث يرفض التقويم الأفلاطوني للشعر الملحمي والتراجيدي، ويقف ضده في الحكم على قيمة العمل الفني من خلال نوعية المحاكاة وموضوعها.

- 3- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، 1986، ص27.
- 2- فؤاد المرعي، نظرية الشعر في اليونان القديمة، عالم الفكر، مج25، ع3، يناير، مارس، 1997، ص194.
- 3- أحمد فؤاد الأهواني، دار المعارف، ط4، ص107.
- 4- نفسه، ص110.
- 5- نفسه، ص110.
- 6- نفسه، ص111.
- 7- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، ص108/109.
- 8- نفسه، ص109/108.
- 9- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص32.
- 10- أحمد فؤاد الأهواني، أفلاطون، ص113.
- 11- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص109.
- 12- عالم الفكر، مج25، ص194.
- 13- فابروس أو عن الجمل، أفلاطون، ترجمة وتقديم، لميرة حاسي مطر، مكتبة الدراسات الفلسفية، دار المعارف، مصر، ط1، القاهرة، 1969، ص51.
- 14- عالم الفكر، مج25، ع3، ص197.
- 15- نفسه، ص197.
- 16- محاورات أفلاطون، نفاع مرقط، ترجمة، زكي نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1963، ص76.
- 17- عبد المعطي شعراوي، النقد الأدبي عند الإغريق، ص110.
- 18- نفسه، ص112.
- 19- حذا خيار، جمهورية أفلاطون، دار أسامة، دمشق، بيروت، 1980، ص85.

قضايا المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر

(زهور ونيسي: نموذجاً)

د. يمينة عجاك (بشي)

لهن دور فريد من نوعه خلال ثورة التحرير الكبرى، ثورة أول نوفمبر (1954-1962م)⁽¹⁾. برزت المرأة الجزائرية ببطولة وشجاعة فائقة سجلها لها التاريخ، هذه البطولة التي حررتها من رواسب الماضي أفلتها بعد ذلك للانطلاق بحثاً عن ذاتها لاكتشاف قدراتها الفكرية والأدبية. وجدير بالملاحظة الإشارة إلى أن جهود جمعية العلماء في تعليم المرأة أتت بشمارها، ولعل أولها كان بظهور حركة ثقافية سنة 1954م على صفحات جريدة (البصائر) العربية، وبروز الأدبية (زهور ونيسي) التي تخطت الحواجز، وخرجت إلى الحياة الثقافية بكل شجاعة لتسهم في بناء الحركة الأدبية النسائية في الجزائر.

و حين كان صوت المرأة المناضلة في الجزائر يعلو إلى جانب أخيها وزوجها وابنها غاب صوتها الآخر - أقصد غيابها أدبياً - وبخاصة في الشعر والقصة، على الرغم من ذلك ظهرت الأدبية (زهور ونيسي) كصوت لا ينافسه أحد، بل استطاع أن يتحدى حدود التقاليد ليكون مناضلاً في جبهة التحرير. فحملت أعباء مسؤولياتها كمواطنة، ومسؤولية قضيتها الوطنية من خلال الكلمة المقاتلة، خاصة وأنها اتخذت من اللغة العربية سلاحاً في وقت أحوج ما تكون فيه الجزائر إلى كلمة عربية، ولهذا نقول: إنها حملت أكثر من سلاح في ثوب الثورة⁽²⁾.

تعتبر (ونيسي) من أوائل الأصوات النسائية البارزة التي استطعن أن ينطلقن في الساحة الأدبية، ويفرضن وجودهن، ويميزن عن رائتهن وأفكارهن بكل شجاعة من خلال

أولاً- الكتابة النسائية في الجزائر

1- نشأتها وتطورها

2- أسباب تأخرها

ثانياً- قضايا المرأة في الكتابة النسائية

1- المرأة قضية اجتماعية

2- المرأة والتغيير الاجتماعي

ملخص الموضوع:

يعالج الموضوع قضية المرأة في الكتابة النسائية في الجزائر، وذلك من خلال رؤية الكاتبة (زهور ونيسي) التي أبرزت صورة المرأة الجزائرية النضالية والثورية في كتاباتها خلال الثورة التحريرية، كما رصنت إشكاليات وقضايا المرأة الاجتماعية بعد الاستقلال. واعتبرتها قضية اجتماعية طرحتها "بجراً" على المجتمع ليجد لها حلاً شاملاً، ولتتمكن المرأة من مواصلة دورها النضالي وإثبات فاعليتها في حركة التغيير والتطور الاجتماعي.

أولاً- الكتابة النسائية في الجزائر

1- نشأتها وتطورها:

بدأت الإراصات الأولى للكتابة النسائية في الجزائر في الظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تُصدرن الحركة النسوية الإصلاحية بالجزائر، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح البعض منهن يكتبن وينشرن في الصحف والمجلات، ويؤلفن القصص، وينظمن الأشعار، ويشاركن في النشاط المسرحي، ويمتهن التدريس والتدريس ويعالجن الموضوعات النسوية ومشاكلهن، ويفكرن في مصير البلاد والعباد، وكن بمثابة رائدات للنساء الجزائريات اللاتي سيكون

وغيرها من المواضيع المستقاة من واقع وعق المجتمع الجزائري مع تسجيل الفارق الفني بينها.

والملاحظ أن الأدب النسوي لم يخرج عن كونه أدبا ملتزما بقضايا المرأة والمجتمع، بل أكثر تركيزا على عنصر المرأة، وحرصا على تجسيد معاناتها الخاصة كأثني، والعامية كإنسانة تسعى لتأكيد الهوية ورفع الحيف والجور عنها، نظرا لما عايشته من ظروف قهر وتخلف خلال فترة الاحتلال⁽⁶⁾. وإذا تنبعا المرحلة الأولى التي تبدأ من سنة 1954م، أي المقترنة زمنيا بالاندلاع ثورة التحرير الوطنية، وما حملته من مساهمات نظرية تعكست في مقالات اجتماعية تحولت حول قضايا المرأة في المجتمع الجزائري، وموضوعات أخرى لها علاقة بالتثنية الاجتماعية السليمة، والتربية الصحيحة للفرد الجزائري.

من بين هذه المقالات، مقال بعنوان: (إلى الشباب)⁽⁷⁾ لـ (زهور ونيسي) تدعو فيه إلى ضرورة الاهتمام بتربية المرأة وتعليمها، وإعدادها للمشاركة الإيجابية في حركة التنمية. ومقال آخر بعنوان: (قيمة المرأة في المجتمع)⁽⁸⁾ لصاحبه (باية خليفة)، الذي تطرح فيه موضوع المرأة ودورها في تثقيف المجتمع، وضرورة اعتمادها على إمكاناتها الذاتية وتسخير قدراتها الفردية، وعدم اتكالها على الرجل في كل شيء، إذ أن عليها تبعة جسيمة تتمثل في بناء المجتمع والمشاركة في تطوره تملأ مثل الرجل.

ولقد نشطت الحركة الثقافية في جانبها الصحفي لدى المرأة في هذه المرحلة، وهي ميزة إيجابية بالقياس إلى وضع المرأة في المجتمع الجزائري آنذاك، ونظرته لدونية إياها إلى جانب حرمانها من أهم حقوقها؛ وهو حق التعليم، لولا مساعي (جمعية العلماء المسلمين) الحثيثة، والتي من

نضالها الثوري وأعمالها الأدبية في مجال القصة، والرواية، ثم توالى بعدها مجموعة أخرى من الأدبيات⁽⁹⁾ نذكر منها: (الراحة (زليخة السعودي)، و(جميلة زنبر)، و(أحلام مستعصمي) وغيرهن. ولا شك أن هذه الأسماء استطاعت أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية من خلال انتشار كتاباتهن في الصحف، والدوريات. ونظرا لما عرفته الجزائر قبل وبعد الاستقلال من أوضاع في مختلف الميادين، فقد كانت هذه القضايا والموضوعات مصدرا حاصبا لكتاباتهن، في مختلف الأجناس الأدبية من شعر، ومقالة، وقصة، ورواية.

إن من يبحث عن الأدب النسوي الجزائري في تلك الفترة سيدرك قلة الأصوات النسائية في الساحة الأدبية، لكن هذا لا يمنع من القول أن قصص (الرصيف النائم) (لزهور ونيسي) كتبت قبل الاستقلال، وإن كانت طباعة هذه المجموعة القصصية جاءت فيما بعد، كما نستدل من كتابات (ريف الإبراهيمي) على أنها شهدت بألم عينها معارك التحرير، وإن غابت (إلى بن دياب) عن الساحة الأدبية فإن الأجيال السابقة تذكر مقالاتها، وكان لهذه الأقلام على قلتها شرف التعبير عن كفاح الشعب الجزائري في وقت استوعبت فيه الثورة الجزائرية أهدافا كثيرة⁽¹⁰⁾.

أما الرواية فقد ظلت غائبة حتى سنة 1979م، لتطل علينا رواية (من يوميات مدرسة حرة) لـ (زهور ونيسي)، وكان هناك مشروع رواية في أدب الرحالة (لزليخة السعودي) إلا أن رحيلها حال دون ذلك⁽¹¹⁾.

مرت الكتابة النسائية في الجزائر بمرحلتين: مرحلة أولى ظهر فيها المقال نتيجة انتشار الثقافة الصحفية لسهولة التعبير فيها، ولقربها من مشاعر وذهن القارئ، ثم جاءت مرحلة المحاولة القصصية، وكانت الموضوعات المعالجة متنوعة فمنها: التاريخي، والثوري، والاجتماعي، والذاتي،

(الأمنية)⁽¹³⁾، و(من المأموم)⁽¹⁴⁾، و(جلسة مع صديقات)⁽¹⁵⁾.

حيث أن هذه الصور القصصية تعكس ظروف المرحلة التاريخية وإفاتها الاجتماعية في ظل الاحتلال، كما تبرز مقبرة الأدبية الجزائرية على الكتابة والإبداع.

2- أسباب تأخرها:

إن المتتبع للنشاط الأدبي في الجزائر قبل الثورة يلاحظ غياب المرأة في الحركة الثقافية، يعود ذلك إلى أسباب عدة منها: ظروف الاحتلال والرواسب الاجتماعية البائدة... ويمكننا تلخيص أهم أسباب تأخر الكتابة النسائية في الجزائر فيما يلي:

- **العامل الاستعماري:** الذي انتهج سياسة استراتيجة مناهضة للغة العربية، حيث وضع الثقافة القومية في وضع شل فاعليتها وحركتها، مما نتج عنه تأخر الأدب الجزائري عامة، ومن ثم تأخر ظهور الحركة الأدبية النسائية نتيجة الحصار المضروب على الثقافة والأدب العربيين، في حين شجع لغته القومية، الأمر الذي سمح لكثير من الأسماء النسائية اللاتي كن يتخذن من اللغة الفرنسية وسيلة للكتابة بالظهور في الساحة الأدبية خارج الجزائر.

- **التقاليد الاجتماعية:** التي كانت تنظر إلى المرأة نظرة دونية تطوي على كثير من الاحتقار، وترى أن تولدها في الحركة الاجتماعية يثير الفتنة ويشجع الانحلال، لذا فرفضت عليها ظروف العزلة والتجميد لطاقتها الإبداعية والفكرية.

يضاف إلى هذه الذعنية الاجتماعية الضيقة، والتقاليد الصارمة، وضع المرأة الأدبي والثقافي الخاص في هذه الفترة، الذي لم يكن يسمح لها بالاختلاط والمشاركة في مجالات الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية⁽¹⁶⁾ والملاحظ، أن الكتب التي تناولت الأدب الجزائري لم تذكر اسم شاعرة أو أدبية

خلالها دعا (عبد الحميد ابن باديس) إلى ضرورة تعليمها والنهوض بها. ولعل ما يشير إلى نشاط للكتابة النسوية في هذه الفترة هو متابعة الكاتبات لما كن ينشرن في الصحف، إما من باب التثوية والشكر، أو بالمشاركة في إثراء الموضوع المطروح للنقاش. (فلويزة قلال) ترد في مقال لها بعنوان: (حول المرأة الجزائرية)⁽⁹⁾ على (زهور ونيسي)، وتشاطرها الرأي في ما ورد في مقالها. أما (فريدة عباس) في مقالها: (شكر وأمل)⁽¹⁰⁾، تنوه بما أثارته (زهور ونيسي) في مقالها (إلى الشباب)، وتقدم شكرها (للويزة قلال) على إسهاماتها لإثراء الحركة الثقافية النسائية في الجزائر، ومما جاء فيه قولها: لكم كان سروري عظيما حيث عثرت على مقالات لأوائس جزائريات كأنها أزهار تفتحت عن ألقاح، فهي تدل على شعور مرهف، وذوق سليم، وأدب رائع، مع أنها تحتوي على توجيهات مقيدة ونصائح ثمينة⁽¹¹⁾. من خلال هذه العناوين وغيرها، نتصح بدايات نشاط الحركة الصحفية لدى المرأة في المرحلة الأولى، إلا أنه رغم الظروف الصعبة لم تتوقف الكتابة النسائية في الصحافة خلال الثورة، بل استمرت وانتشرت بفضل الوعي والمتابعة والاهتمام، لما كان يكتب وينشر من قبل الكاتبات أنفسهن، والتشجيع لبعضهن البعض، وبذلك ظهرت أشكال قصصية كثيرة تحمل مضامين فكرية وفنية جديدة. ومرحلة ثانية تمثلت في ظهور المحاولات القصصية من الكتابة النسائية في الجزائر، جسدتها المحاولات القصصية التي يمكن اعتبارها بداية للقصص النسائية، مثل الصورة القصصية المعنونة بـ(جنابة لبي)⁽¹²⁾ لـ(زهور ونيسي)، وقد نشرت في ركن تحت عنوان (من صميم الواقع)، وتصدر (ونيسي) في السنة نفسها صور قصصية أخرى منها:

ويبدو أن مقاومة مريم للمجتمع لم تستمر فقد غابت عن الساحة هي الأخرى وتلاشى اسمها تماماً إلا من ذاكرة من عايشوها، وربما فعلت ذلك لإفقاد سمعتها حين تحولت الكتابة إلى مصدر يسيء السمعة.

أما شهادة الكاتبة الجزائرية (جميلة زنير) عن انتحار الشاعرة (صفية كتو) فنقول: "الموت المأساوي رسالة احتجاج قاسية للهِجَة من ذات كُتْبة أنثوية عانت القهر والقمع الاجتماعي، لا شيء إلا لأنها متهمَة بخطيئة الكتابة"⁽²²⁾.

إن المرأة في الجزائر بعد الاستقلال كانت لها مشاركة فعلية في الميدان الاجتماعي، والمهني، والاقتصادي، وليس هناك من يذكر دورها وحقوقها، لكن هذا لا يبرر وجود فارق بين ما يشرع وبين ما يطبق على أرض الواقع⁽²³⁾.

ولهذا فقد طرحت الأدبية (ونيسي) في كتاباتها قضية المرأة بعد الاستقلال التي لا تزال مهمة غير فاعلة في المجتمع لمعالجة هذه الظاهرة السلبية محاولة الوصول إلى حل شامل لهذه المعضلة الاجتماعية.

ثانياً- قضايا المرأة في الكتابة النسائية

1- المرأة قضية اجتماعية:

إن المتتبع لكتابات (ونيسي) الأدبية يلاحظ تواجداً عنصر المرأة بشكل يلفت الانتباه سواء في كتاباتها ذات البعد النضالي أو الثوري أو الاجتماعي. إذ خصت معظم مقالاتها وأحاديثها لقضية المرأة ودورها في المجتمع خاصة بعد الاستقلال، عندما تبنت قضاياها، فكان لزاماً عليها أن تسعى إلى تنقيفها وتطعيمها، ودعوتها إلى الحملات التطوعية لتعليم النساء في الريف، وانطلاقاً مع النصف الآخر من المجتمع⁽²⁴⁾.

كما دعت (ونيسي) بعد الاستقلال إلى تكوين منظمة نسائية تتولى قضايا المرأة

سوى (زهور ونيسي)، وكان تلك مروراً عابراً، وإن كانت هناك كتب تناولت الأدب الجزائري بالفرنسية، وتعرضت للأدبيات الجزائريات اللاتي يكنين بالفرنسية، وهن لسن أكثر ممن يكنين بالعربية⁽²⁵⁾.

ولعل سبب قلة الكتابات في الجزائر بعد الاستقلال، يتمثل في حواجز التقاليد والعادات، حيث أن كثيراً من الأسماء ما تزال تنشر تحت أسماء مستعارة، أو تشير إلى أسمائها برموز تترك الدارس لا يعتمد عليها لكون الأسماء الحقيقية مجهولة، حتى أن إحدى الأدبيات التي قطعت مرحلة في الساحة الأدبية تجيب على سؤال في مقابلة أنبئية عما إذا كان هناك ما يعترض دربها بقولها: "الكثير.. منها التقاليد، الجهل، الأسوار، الحجاب"⁽¹⁸⁾، ولم تكن هذه الإجابة في الخمسينيات وإنما في عام 1978م. وهناك أكثر من حوار أدبي أو لقاء مع أدبيات يملكن القدرة والموهبة، ولكنهن لا يظهرن خشية المجتمع⁽¹⁹⁾.

وهذه لقاصة (جميلة زنير) في لقاء مع الصحافاة، تؤكد ذلك في استجواب لها مع إحدى الجرائد قائلة: "هناك تجربة نسائية ولكنها ضئيلة إذا قيست بالتجربة الرجالية، ولمست أنري لما تحجم المرأة عن السير في درب الأدب، أعرف الكثيرات يكنين الجيد، ويحتفظن به في الأدراج"⁽²⁰⁾.

ولمست وحدها التي تؤكد على ذلك إنما هذه إجابة مشتركة، ولا بأس أن نقرأ ما نقوله الشاعرة الشابة (مريم يونس) في لقاء معها: "كانت دروبي في هذه المدينة الجميلة - (جيجل) - كلها أشوك وعقيات. كانت عذاباً واضطهاداً، خاصة عندما بدلت الكتابة، فقد خصت في دولمة من القيل والقال، لكنني لم أستسلم، قاومت في هدوء ومازلت إلى أن أنصت لوجودي بين الأدبيات الجزائريات إن شاء الله"⁽²¹⁾.

الرجل، فكلاهما يشكل الفرد في المجتمع، والتخلف قاسم مشترك بين أفراد، سواء في بلادنا أو في بلدان العالم الثالث كله. يبقى أن تخلف المرأة أكثر من الرجل، لأسباب وعوامل مختلفة أحدها الهيمنة المضاعفة التي كانت تعاني منها المرأة؛ فهي تعاني من الهيمنة الاستعمارية بشكل عام، ومن هيمنة ذهنية للرجل نفسه بشكل خاص⁽²⁸⁾.

فالمشكلة في اعتقادنا لا تحدد في الجنس اللطيف فصب، بل هي تتعدى ذلك وتتعلق بتقدم المجتمع ككل، أي بمدى استعداده وتقبله لعمليات التغيير، والتحولات الاجتماعية⁽²⁹⁾. إن الحل لهذه المعضلة الاجتماعية حسب (ونيسي) يجب أن يكون حلاً مشتركاً، كما يستوجب الاستعداد له أولاً، ثم توفير الآليات الضرورية والشروط الكفيلة بتحقيق هذا التغيير الاجتماعي.

2- المرأة والتغيير الاجتماعي:

إن عملية التغيير الاجتماعي لن تتحقق حسب رأي (ونيسي) إلا إذا توفرت له الشروط المناسبة إذ تقول: تريد إنساناً يؤمن بتجنيد الرجل والمرأة على السواء لتحمل المسؤولية للمقابلة على عاتقهما كمواطنين صالحين، لأن الرجل وحده لا يمثل إلا نصف طاقة الشعب، وسوف لن يصل بدون جناحه الثاني إلى تحقيق كل أهداف الوطن، إن التغيير الاجتماعي سيحدث لا محالة، نتيجة لكثير من العوامل الفكرية وغير الفكرية التي يكتسبها المجتمع، والمرأة جزء منه، وواجبنا أن نأخذ بيدها ونقودها إلى روافد الوعي والإدراك، لنحفظها من التأثير بالخارج حتى لا تتدفع نحو الانحراف عن جادة الطريق السوي، لأننا نريدها أن تتطور داخل مجتمع له مميزاته وخصائصه⁽³⁰⁾.

تلك إذا الشروط الضرورية التي نراها (ونيسي) للكفيلة بإنجاح عملية التغيير الاجتماعي في المجتمع، ودفع عجلته إلى

الجزائرية، نكفل لها الإسهام التضالي من أجل حياة أفضل لها وللمجتمعها. فمن خلال منظمة الاتحاد العام للنساء الجزائريات شاركت المرأة في القضايا الوطنية والسياسية، وتضاعفت اهتمامات الألبية بقضايا المرأة خاصة حين أصبحت مديرة لمجلة (الجزائرية) وفي هذا الصدد تقول: في سنة 1970م، دُعيت لإنشاء أول مجلة نسائية في الجزائر تهتم بقضايا المرأة وتشكل منبرا لاهتماماتها، وهو حدث ذو أهمية قصوى في تلك المرحلة. منبر يعنى بهذه القوة الاجتماعية المبهمة والمبعثرة، منبر جديد فتح لي أفقا واسعة لمعرفة خبايا المجتمع وخلفياته الذهنية، وتراكماته الفكرية⁽²⁵⁾.

تري (ونيسي) أن الهدف الأول والأساسي من إنشاء هذه المجلة؛ هو إثارة طريق المرأة، وتسهيل دورها المطلوب في بناء المجتمع، والسعي بدور كل لتوفير تولى في وضع المجتمع، وذلك بتحسين ظروفها الاجتماعية والفكرية، والاقتصادية⁽²⁶⁾.

وهذه فقرة من الكلمة الافتتاحية الأولى التي صدرت في العدد الأول من مجلة (الجزائرية)، تقول فيها الكاتبة (ونيسي): يا ربات البيوت، ويا فتياتنا زهرات المستقبل، ويا رجالاتنا الأفاضل، إن هذه المجلة (الجزائرية) ستبدأ من هذا العدد تخاطبكم، وتفتح صفحاتها لكم، أمله أن تبادلوها بالمثل، مما يجعلها قريبة منكم، ويجعلكم قريبين منها⁽²⁷⁾.

يتبين من خلال كلام (ونيسي) أن مجلة (الجزائرية) ليست موجهة للنساء فقط بل هي موجهة لكل الفئات الاجتماعية، هدفها استقطاب فئات المجتمع لإحداث التفاعل الإيجابي فيما بينها في طرح كل القضايا التي تهتم الأسرة والمجتمع ككل.

تري (ونيسي) أن قضية المرأة لا يجب أن تطرح منفصلة عن مشكل لو قضية

فعملية التغيير الاجتماعي إذن تقوم على فهم عميق، ومعطيات واضحة، وقواعد صلبة لدراسة المجتمع ككل (مناخ فكري، تطورات اقتصادية، تغير سلوكي...)، وبشكل أعم ثورة فكرية اجتماعية شاملة⁽³⁴⁾.

إن هذه الثورة الفكرية والاجتماعية الشاملة التي نستشفها من كلام (ونيسي) هي الكفيلة بتغيير نمطية التفكير والسلوك للأفراد، مما سيؤدي حتما إلى التغيير الاجتماعي، والذي يستوجب بدوره تحرير ذات الرجل وذات المرأة، وتطوير قدراتهما حتى يحدث هذا التغيير الاجتماعي الشامل.

إن النظر في قضية "المرأة يجب أولا أن تبدأ من الواقع وحيثياته، بعيدا عن النظريات" كما تقول (ونيسي): "نظرة على المحاكم في بلادنا العربية الإسلامية، وعلى ملفات الأحوال الشخصية، ومشاكل المرأة والرجل، وبالتالي الأسرة والأطفال، نظرة كهذه تجعلنا نتروى كثيرا عندما نتحدث في قضية المرأة"⁽³⁵⁾.

هكذا نطرح (ونيسي) قضية "المرأة كقضية اجتماعية شاملة على بساط البحث بابعادها وجوانبها المختلفة غير معزولة عن قضايا الأسرة والمجتمع ككل، إذا فإن حل مثل هذه القضية معناه حل قضية المرأة والرجل على حد سواء، فهي قضية اجتماعية مشتركة تهم الجميع.

إن النظرة الكلية الشاملة التي طرحنا من خلالها (ونيسي) قضية المرأة لأجل معالجة إشكالياتها الاجتماعية المتعددة، كفيلة بحل الكثير من المعضلات الاجتماعية الأخرى التي لها صلة وثيقة بقضايا المرأة الأساسية، ولأنها مرتبطة بها أشد الارتباط، لذلك فلن نجد قضية المرأة بمفردها حلا نهائيا إلا إذا عولجت سلسلة أخرى من القضايا التي تشكل حلقات متشابكة في القضية الأساسية؛ ألا وهي قضية "المرأة وتداعياتها الاجتماعية.

الأمم سواء بالنسبة إلى المرأة أو الرجل. أما عن كيفية تحقيق هذا التغيير من الداخل فتضيف قائلة: " فكان من المنطق السليم أن يحدث تطور المرأة من الداخل وفي الداخل من مجتمعها، وعلى خطوات مدروسة وبخطيوط تبعا لأهداف هذا المجتمع ومتطلباته. وتطهير المرأة من الداخل، وبخطيوط هادئة، وحسب متطلبات وأهداف، مجتمعنا يكسب المجتمع إنسانا جديدا، سليما، مكتمل الشخصية"⁽³¹⁾.

وحتى يحدث هذا التطور داخل المجتمع للمرأة وللرجل على حد سواء، لابد من وضع استراتيجيات وآليات لتحقيق ذلك، ولكن الأهم - على حد تعبيرها - سيظل قسما هو تحرير الرجل كي يتحرر المرأة. فإذا لم يتحرر الرجل في بلادنا ويتخلص من الرواسب الجاثمة في دماغه، وينظر إلى الواقع الجديد نظرة عقلانية، فإن حرية المرأة وتحررها ستظل لسنوات طويلة منقوصة، حتى يزول هذا الجيل التقليدي المتمزمت، ويظهر جيل جديد يحمل لواء نظام تربوي تابع من قيمنا وأخلاقتنا، تساهم المرأة الجزائرية في وضعه وتطبيقه"⁽³²⁾.

لا شك أن التغيير الإيجابي المرجو حسب (ونيسي) لن يتحقق في أي مجتمع، إلا بتحرير الإنسان من أي استغلال مهما كان نوعه، ومساهمة كل من المرأة والرجل في تأسيس وبناء قيم حضارية، واجتماعية، نابعة من أسس تربوية أصيلة، والتخلي عن كل الرواسب القديمة.

إن الأدبية (ونيسي) ترى أن مشكلة المرأة تعتبر "قضية" من قضايا التحرر الإنساني، وهي من أشنع أنواع استغلال الإنسان لأخيه الإنسان في البيت الواحد، والأسرة الواحدة، كما أنها قضية من أهم قضايا التطور السليم في عالمنا العربي، لابد أن تدخل في عوامل وأهداف الثورة الثقافية، بدءا من عملية التطوير الذاتية عند الرجل والمرأة"⁽³³⁾.

- 18- لقاء أجرته جريدة الجمهورية (وهران) مع القاصصة (جميلة زغير)، بتاريخ 13 سبتمبر 1979م، ص6.
- 19- بيطر: دوغان أحمد، "الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة آمال، 1982م/ عدد خاص، الجزائر، ص9.
- 20 لقاء أجرته جريدة الجمهورية (وهران) مع القاصصة (جميلة زغير)، بتاريخ 13 سبتمبر 1979م، ص6.
- 21- لقاء أجرته الأديبة نورية السدي مع الشاعرة (مريم بولس)، في جريدة الشعب، مارس 1981م، الجزائر، ص5.
- 22- شهادة لكتبة (جميلة زغير) عن التمار الشاعرة (صفية كثر)، أسبوعية الشروق الثقافي، 24 مارس 1994م/35ع، الجزائر، ص38.
- 23- بيطر: د. مفودة صالح، "النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، ص10.
- 24- بيطر: دوغان أحمد، "الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، ص100-101.
- 25- ونيسي زهور، "شهادة مبدعة بين العطر واللون والنغم"، مجلة الثقافة، جويلية 2007م/13ع، وزارة الثقافة، (الجزائر)، ص64.
- 26- بيطر ونيسي زهور، "قراءة والنضال الإعلامي"، مجلة الجزائرية، ع142م/1995، الجزائر، ص19.
- 27- ونيسي زهور، "المرأة والثورة"، مجلة الجزائرية، جاني 1970م/ع7، الجزائر، ص3.
- 28- بيطر: دينا تركية، "تحطت مع زهور ونيسي وقضية المرأة"، مجلة الجزائرية، 1977م/60ع، الجزائر، ص12-13.
- 29- بيطر: ونيسي زهور، "قضية المرأة والتحرير، والثورة الاجتماعية"، مجلة الثقافة، (أفريل-ماي) 1975م/26ع، الجزائر، ص75.
- 30- ونيسي زهور، "وعي المرأة ومجالات العمل والبناء"، مجلة الجيش، فيفري 1970م/ع7، السنة7، الجزائر، ص23.
- 31- ونيسي زهور، "وعي المرأة ومجالات العمل والبناء"، مجلة الجيش، فيفري 1970م/ع7، السنة7، الجزائر، ص23.
- 32- بيطر: ونيسي زهور، "حرية المرأة من حرية الرجل"، مجلة الجزائرية، 1977م/61ع، الجزائر، ص23.
- 33- بيطر: ونيسي زهور، "حرية المرأة من حرية الرجل"، مجلة الجزائرية، 1977م/61ع، الجزائر، ص23.
- 34- بيطر: ونيسي زهور، "قضية المرأة والتحرير، والثورة الاجتماعية"، مجلة الثقافة، (أفريل-ماي) 1975م/26ع، ص76.
- 35- ديب تركية، "تحطت مع زهور ونيسي وقضية المرأة"، مجلة الجزائرية، 1977م/60ع، الجزائر، ص12-13.

ونستخلص مما تقدم أن (ونيسي) أولت قضية المرأة عناية خاصة في كتاباتها الأدبية المختلفة، حيث جعلت منها قضية اجتماعية شاملة متعددة الجوانب يجب أن يشارك في حل إشكالياتها المجتمع بجميع فئاته حتى تستطيع مواكبة حركة التغيير والتطور.

الإحالات:

- 1- بيطر: د. بوعزيز يحي، المرأة الجزائرية وحركة الإصلاح النسوية العربية، (لات مط داف الهدي، الجزائر، 2001م)، ص36.
- 2- بيطر: سلامة عبد الرحمن، ونيسي ألمع أدبيات المغرب العربي، مجلة الموقف الأدبي، جوان 1988م/ع205-206، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص331.
- 3- بيطر: فوغالي بانيس، بنية القصة الجزائرية عند المرأة (رسالة ماجستير مسطوط، جامعة قسنطينة، 1996م)، ص5-6.
- 4- بيطر: المرجع نفسه، ص8-10.
- 5- بيطر: دوغان أحمد، "الصوت النسائي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة آمال، 1982م/ عدد خاص، ص9.
- 6- بيطر: د. مفودة صالح، "النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، مارس 2005م/407ع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص10.
- 7- بيطر: ونيسي زهور، إلى الشباب، جريدة البصائر، ديسمبر 1954م/297ع، الجزائر، ص3-7.
- 8- بيطر: بليغ خليفة، "قصة المرأة في المجتمع"، جريدة البصائر، 24 ديسمبر 1954م/298ع، الجزائر، ص8.
- 9- بيطر: لويضة كلال، "حول المرأة الجزائرية"، جريدة البصائر، 14 جاني 1955م/301ع، الجزائر، ص4.
- 10- بيطر: فريدة حبش، شكر وأمل، جريدة البصائر، 14 مارس 1955م/310ع، الجزائر، ص7.
- 11- المصدر نفسه، ص7.
- 12- بيطر: ونيسي زهور، "خلفية أب"، جريدة البصائر، ديسمبر 1955م/345ع، الجزائر، ص7.
- 13- بيطر: ونيسي زهور، "الأممية"، جريدة البصائر، 11 مارس 1955م/309ع، الجزائر، ص3.
- 14- بيطر: ونيسي زهور، "من المأموم"، جريدة البصائر، 13 ماي 1955م/318ع، الجزائر، ص3.
- 15- بيطر: ونيسي زهور، "جلسة مع صديقتك"، جريدة البصائر، أكتوبر 1955م/337ع، الجزائر، ص7.
- 16 بيطر: بنية القصة الجزائرية عند المرأة، فوغالي بانيس، ص5-6.
- 17- بيطر: د. مفودة صالح، "النسوي في الأدب الجزائري المعاصر"، مجلة الموقف الأدبي، مارس 2005م/407ع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص10.

حول أدب الأطفال في الجزائر

د. محمد شلوفي

الثلاثينيات من القرن نفسه، لكنها تظل محاولات معزولة رغم ما يمكن أن تمثله في تكوين هذا الأدب المخصوص، ومنها جهود الأستاذين محمد العابد الجبالي المعلم بمدرسة التربية والتعليم بقسنطينة، ومحمد الصالح رمضان مدير مدرسة (دار الحديث) بتلمسان؛ فقد أعد الأول: ((الأنشيد المدرسية لأبناء وبنات المدارس الجزائرية))⁽¹⁾ وهي من تأليفه، وكتب الثاني مسرحية ((الناشئة المهاجرة))⁽²⁾ ومجموعة ((الحنان الفتوة))⁽³⁾ وما زال هذا الأدب لحدائته، رغم ما أصابه من تطور ونمو، يفقر إلى بعض النصوص الأدبية كالرواية بأشكالها المختلفة وإلى الدراسات الأكاديمية التي تعمل على مدارسته وتقويمه، رغم أن عددا منها بدأ يظهر في الجامعات الجزائرية، لكنها تَمَّ، في الغالب، وفق مناهج تقليدية، مركزة على وصفه في ضوء أجناسه التي يُكتب فيها لاسيما القصة والشعر. وما يزال يعاني، في بلادنا، من تجاهل المؤسسات الجامعية له؛ فهي لا تقوم بتدريسه ولا كُتُِّر إليه كفروع من فروع الأدب العام، وليس لدينا، بعد، دور نشر مختصة به يمكنها أن تُسهم في تطويره، ولزدهاره. وفي المقابل، لا نعلم، أيضا، من بدأ يتخصص في الكتابة فيه ويجتهد في إنتاج نصوص ذات قيمة فنية وتربوية، في ضوء ما يلقاه هذا الأدب من

هل للأطفال، في الجزائر، أدب؟ إن نشاط الكتاب والشعراء أجاب، في الواقع، عن هذا السؤال بكتابات متنوعة منذ الثلاث الأخير من القرن العشرين، حين اهتم به، على الخصوص، أدباء شبان ثم بذلت بعض الأسماء تميزًا باستغالها على الكتابة للطفل، ما عمل على تطور النظرة إلى الطفل وإلى تربيته وتنقيفه.

وكان قد ندَّع هذا الجهد باستحداث قسم خاص بمنشورات الأطفال في الشركة الوطنية للنشر والتوزيع سنة 1985، راح ينشر كتب الأطفال بحماس وإيمان، قبل أن يخبو نوره بعد سنوات قليلة من ذلك، إثر إفلاس الشركة الرئيسية لتظهر بعدها، بسبب سياسة الانفتاح الاقتصادي، [دولا نهر] خاصة كثيرة تكلفت بالنشر في حدود إمكانياتها. وكان لتدافسها على ترويج هذا الأدب نتائج إيجابية وأخرى سلبية، فالنتائج الإيجابية ساهمت في انتشاره وشيوعه؛ فبعد أن كانت الساحة الأدبية تغفّر إلى هذا اللون من الكتابة، صارت اليوم بحاجة إلى جهد لمعرفة ما تضمنه المكتبات من إنتاج موجه للأطفال، أما النتائج السلبية فتتمثل في تداول الأطفال لنصوص ضعيفة، سيئة الإخراج أحيانا بسبب رغبة بعض دور النشر خفض كلفة الإنتاج للمنافسة في السوق أو بسبب جهل أهمية إخراج الكتاب ومدى تأثيره على الطفل القارئ.

ويعود أدب الأطفال كظاهرة فنية، في الأدب الجزائري الحديث، على الأرجح، إلى بداية السبعينيات من القرن العشرين. ولا يحكم دروسه وجود بعض إرهاباته في

¹ - صدرت عن المطبعة التونسية عام 1939.

² - صدرت عن مطبعة ابن خلدون بتلمسان في 1949

³ - صدرت عن المطبعة نفسها عام 1953.

إلى استبيانات ميدانية تهتم بتحديد ميولات الأطفال المتلقين لهذا الأدب في المراحل العمرية المختلفة -خاصة في مرحلة ما قبل التمدرس، التي يجذب فيها الطفل بدءاً من 18 شهراً بحسب بعض الدراسات- إلى الرسوم التي يراها في الكتب. ولا يخفى حجم الدور الذي يلعبه الرسم في توضيح المعنى للطفل. ولسنا هنا بصدد الاحتجاج على المكانة العميقة للرسم في كتاب الطفل؛ وإذا كان اللعب يحتل المكانة الأولى في عالم الطفل فوسائله التعبيرية متعددة وفي مقدمتها الرسم. ونظرة على الأطفال في المكتبات وفي رياض الأطفال أو في الوسط الأسري أو التعليمي تحيلنا على أهميته. ففي مرحلة الطفولة يسهل على الطفل فهم المعنى عن طريق الإيضاح المرئي أكثر بكثير من الكلام والكتابة مما يجبر الرسام على إعطاء حيز أكبر للرسم على حساب النص في هذه المرحلة.

ونظرة خالصة على الرسوم في كتب الأطفال عندنا، كافية لتوضيح لنا أنها مُنْزَغَةٌ بالقياس إلى ما وصلت إليه في الآداب العالمية. ومرّد ذلك المستوى الأدبي المتواضع للمصممين والعاملين في هذا القطاع الحيوي، والذين يتعاملون مع رسامين تتعدم عندهم أحياناً، النظرة الأكاديمية للفن، وعدم استيعاب النصوص كما ينبغي أن تُستوعب، وهذا جزء من الأسباب التي تعطل بها الإصدارات الضعيفة التي تغزو سوق أدب الأطفال.

يشكي الكثير من الأدباء، في كل مناسبة يُلْقَوْنَ فيها بالجمهور أو الصحافة، من غياب النقد ومتابعته لأعمالهم. وربما فكر بعضهم أن يمارس النقد بنفسه، أو أن يخلق المناسبات للحديث عن إنجازاته وإضافاته الفنية... لأنهم مدركون لأهمية النقد الصحفي حتى وإن كانت أعمالهم محل اهتمام الباحثين الأكاديميين لأن مثل هذا النقد قد لا يكتب له

اهتمام واسع، ووعي المجتمعات بمدى إسهامه في التنقيف والتربية الحديثة.⁽⁴⁾ لكنّ هذا الأدب يحتاج، كي ينمو ويتطور، فضلاً على ما ذكرنا، إلى تصانيف جهود الأدباء والرسامين، والنقاد والتأثيرين، وأن يجد الكتاب المكتبات التي تستقبله، وتحفظه، وأن يجد مَنْ يَقْدُمُ إلى الأطفال كالأُسرة، والمكتبة المدرسية والمكتبات العامة، وَمَنْ يشجعهم على قراءته فيخلق لديهم عادة القراءة. وإنّ أيّ خلل يحدث في هذه السلسلة يضر بنمو هذا الأدب، ويجعل الطفل لا يستفيد منه.

فشروط الكتابة الجيدة للأطفال تنص على المتعة الفنية، والقيم التربوية والجمالية، ومراعاة نمو الطفل الذي يتوجه إليه النص، على الصعيد الجسدي والانفعالي والعقلي والاجتماعي، ومعرفة الموضوعات التي تسترعي اهتمامه في كل مرحلة من مراحل طفولته، انطلاقاً من طبيعة محيطه ((فالإنسان ولِدَ بينته التي يتعلم فيها ويكتسب خصائصها، وتحديد ثقافته يختلف باختلاف البيئة الاجتماعية التي يدور في فلكها، لأن لكل بيئة ثقافتها الخاصة التي تتأثر بنظرة المجتمع للطفل)). وإن استسهل بعض الأدباء الكتابة للأطفال، يجعل النصوص الجيدة قليلة في هذا الأدب.

كما يحتاج أدب الأطفال ((إلى صياغة نص جيد)) يحتاج كذلك إلى الرسم المعبر عن النص، وبالتالي إلى رسامين مختصين في هذا المجال، على علم بوظيفة الرسومات وأنماطها وأنواعها دورها في جذب اهتمام الطفل بالكتاب الموجه له. ويحتاج هؤلاء

4 - عيسى الشماس، قصة الطفولة في موريتانيا: دراسة تحليلية للنمو التربوي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1996، ص 28.

إذا ما قاموا بواجبهم، بالترويج للإصدارات الجديدة الموجهة للأطفال، لاسيما إذا كان هناك تعاون بين الناشرين وهذه الصحف، يزوّدونها بالإصدارات الجديدة، وبحسيلة الكتب التي حققت رواجاً في السوق. ومما يُسهّل عمل الناقد الصحفي أن يكون لهذه الدور مواقع إلكترونية، تمكّنه من معرفة أخبارها وتطلعه على جديدها.

هناك اهتمام متزايد بطبع كتب الأطفال، لكن لا توجد دور نشر متخصصة في هذا المجال. ولا توجد، في الغالب، لجان قراءة متخصصة على مستوى هذه الدور. ثم إن القائمين على نشر وتوزيع هذا الأدب ومسؤوليهم عن تمويل وإصدار هذا الإنتاج الذي تُخصّص له ميزانيات محدودة إن لم نقل ضعيفة وتُخصّص له سوق صغيرة وإصدارات بكميات محدودة لا تمكّنها من تغطية تكاليف إصدار أوسع وأجود له.

((وإنّ النظرة إلى كتاب الطفل على أنه مجرد سلع، في غياب الاعتبارات الفنية والتربوية من جهة وغلاء مواد الطباعة من جهة أخرى، تتجلى مظاهرها اليوم، في وضعية كتاب الطفل؛ فالنصر ضعيف في لغته ومحتواه، وورقه رديء وصوره باهتة، أو غير ملائمة للمواضيع.))

ولعل أول ما يمكن التفكير فيه كحل لهذه الأزمة التي تعصف بهذا الأدب هو كيفية خفض تكلفة الكتاب؟ ولعله من المفيد في هذا المقام، عرض وجهة نظر بعض الناشرين الذين جمعتهم ندوة على هامش ((الصالون الوطني للكتاب)) بالمكتبة الوطنية بالحامة في مايو 2005 حيث رأى بعض هؤلاء أن جانباً من المشكلة يكمن في ((ارتفاع التكاليف الجمركية على المواد الخام التي تدخل في صناعة الكتاب)) وارتفاع ((فوائد القروض)) التي تمنحها البنوك لمحترفي هذه الصناعة،

الخروج من رفوف المكتبات الجامعية أو قد يرى النور بعد أن يكون قد فقد كل قيمة علمية. ولو أتيح لهذه الدراسات أن تُطبع حالما تُجرى لزال عذراً، ربما، للشعور بالفقر الثقافي. فلا يوجد ما هو أقسى على الكاتب من أن يمر عمله دون تعليق.

ورغم أهمية هذا النقد القائم على المناهج والمراجع المتخصصة، من أجل ((الحصول على صورة صحيحة للإبداع الفني)) فإن الأدباء في حاجة إلى نقد صحفي يتابع أعمالهم في الصحف ويثير بإصداراتهم الجديدة. فقد يتخذ منه أصحابه الصحافة معرضاً لأرائهم مراعين حينذاك الجمهور الذي تتجه إليه الصحيفة، فيما يخص ((المنهج وأسلوب الأداء)) فيقصدون عنايتهم على نصوص يختارونها بناية، يتوسمون فيها الأصالة، فيقفون عند الخطوط العريضة بهدف ((اكتشاف المبادئ الجديدة وتذليل الصعوبات لتأخذ طريقها إلى القارئ المبدع)).⁵ إن هذا النقد الصحفي - على أهميته - قليل اليوم؛ فلم تعد الصحف تحفل به، ولم تعد تخصص له المساحات اللازمة.

أما ما يُنشر في صحفنا، على قلته، فقد، في أغلبه، يتسم بالتلقائية، وغياب المنهجية، هدفه تقديم الأعمال الجديدة إلى القراء لذلك، فهو لا يحل النصوص باعتبارها بنيات عضوية لكل جزئية فيها دلالتها ووظيفتها، ولكنه قد يتجاوز أهدافه كان يُشير إلى أهمية المضمون التربوي، أو يشير إلى خصوصية لغته، كي يُرغب القارئ في اقتنائه أو مطالعته.

ويلعب المشرفون على الصفحات الثقافية في الجرائد اليومية والأسبوعية دوراً مهماً،

⁵ -انظر، أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث:

أسواره وتجاهاته، القاهرة: الهيئة المصرية العامة

للكتاب، 1972، ص 200 201.

وتتمين جهد وزارة الثقافة في تسخير مكتبات متنقلة، تنقرب من الأطفال في جهات مختلفة من الوطن، الثانية منها خاصة؛ كل ذلك قصد خلق تقاليد ثقافية، ومشروع أطفال قراء.

ثم إننا في حاجة إلى دراسات ميدانية تكشف لنا عن العلاقة التي تربط العمل الأدبي بجمهوره، ومدى نجاحه، ودوافع استهلاكه، والظروف التي تحيط بمطالعة.

لكننا إذا انطلقنا من التشخيص الذي قدمناه عن إنتاج الأدب الطفلي وتسويقه والذي استأنسنا فيه إلى آراء بعض الأدباء والمنتجين، فإننا نرى أن هذه الأزمت المتسلسلة لا يمكنها إلا أن تخلق لنا أزمة مقروئية، فما يُطبع قليل بالقياس إلى عدد الأطفال الذين يحتاجون إلى الكتاب. وإذا وُزِعَ الكتاب، فقد يكون سعره مرتفعاً في نظر الأولياء لتكفي القدرة الشرائية، نون أن ننسى سببا مهما أشار إليه ملاحظون في مناسبات مختلفة ألا وهو ((اثنى مفهوم القيم الثقافية)).

ومن جانب آخر، فإن هذه المادة المقروءة قد لا تَشُدُّ اهتمام الأطفال لأن موضوعها لا يتناسب مع سنهم ونموهم العقلي والعقوي والاجتماعي، أو لأنها لا تستجيب لميولهم ولا تحقق رغبتهم، أو لأن لغتها عالية أو ركيكة، أو رسومها باهتة أو غير معبرة، أو خطها رديء أو أن تنفيذها لا يُرغِب الطفل في مطالعته... إلخ.

وقد أكد سير للراء أن الذين يقرؤون بانتظام، في بلدنا، لا تتجاوز نسبتهم 6.8 في المائة⁽⁶⁾ في حين تذهب أساتذة جامعية

مطالبين ((باحترام الخصوصية الثقافية.. للكتاب كمنتوج فكري يحمل ثقافة.. الأمة..)) وبناء على ذلك، طالبوا بمساعدة الدولة ما دامت هذه الصناعة ((عملية اقتصادية مركبة)) تشارك فيها تكنولوجيات إنتاج الآلات الطباعة، والورق، والحبر، إضافة إلى التعقيدات الإدارية والمالية التي أشربا إليها⁽⁶⁾ إن المشكل الأساسي الذي تواجهه الكثير من دور النشر يتمثل في توزيع الكتاب. وقد تظل كثير من المطبوعات في المخازن، وقد لا يخرج الكتاب من المدينة التي يُطبع فيها. وهذه المسألة تتعلق بالتفكير في الاستثمار في هذا الميدان الحيوي لإيجاد شبكات توزيع صلبة وقوية بالإضافة إلى قلة اهتمام المكتبات الخاصة والعامة بالبحث عن كتاب الطفل، واقتنائه لأن الأمر يقتضي من هؤلاء المشرخين على هذه المؤسسات، الوقوف على أهمية كتاب الطفل..

وفيما يتعلق بالمكتبات، الخاصة فإن الظروف المادية التي يتحكم فيها الاقتصاد السوق قد قلصت من عددها، بالتدريج، منذ العقد الأخير من القرن العشرين، وفي غياب إحصاء دقيق فإن أحد موزعي الكتب يقول إنه توجد، في الجزائر، حوالي 274 مكتبة، منها 150 فقط متخصصة في بيع الكتب، يتركز معظمها في المدن الكبيرة⁽⁷⁾، وهي تشكل نسبة ضئيلة بالقياس إلى نسبة الأطفال والشباب في مجتمعا.

ولا بد من تبيين اهتمام المكتبة الوطنية باقتناء كتاب الطفل، وتخصيص جناح له،

⁶ - بحداد، ((الناشرون يحملون السلطة مسؤولية تدهور المقروئية: صناعة الكتاب رهينة الحلول الارتجائية))، الجزائر: جريدة الشروق، الصفحة الثقافية، 2005/5/10، ص 18.

⁷ - لنظر، (إون ذكر اسم المؤلف)، جريدة الشروق ليوم: 2008/12/29، ص 21.

⁸ هذه النتيجة توصل إليها الباحث: بوعبيدة عبد الله إثر دراسة قام بها على مستوى ((المركز العالمي للاستشارات الاقتصادية والاستطلاع))، وشملت عينة من ألف شخص. لنظر، إ. فروجة. ((دراسة استطلاعية تكشف نسبة المقروئية في الجزائر...))، جريدة:

وبعد استعراضنا للكثير من المشاكل التي تعرض ((صناعة كتاب الطفل)) في الجزائر، فإننا نرى الأفاق في:

اعتماد أساليب فعّالة في بحث ثقافة القراءة بين التلاميذ والطلبة، الذين يمثلون حوالي ثمانية ملايين قارئ في المنظومة التربوية.

ودعوة المسؤولين، في قطاع التربية، إلى العمل على إنشاء مكتبات على مستوى المؤسسات التعليمية، وحثّ للتلاميذ على ارتيادها.

والتأكيد على دور الأسرة الأساسي والفعال في غرس قيم ثقافة المقروئية، لاسيما عند الطفل في سنواته الأولى.

وضرورة نشر مكتبات عمومية على مستوى البلديات والولايات.

للتأكيد على الدور الأساسي للإعلام في التعريف بالمنشورات والمؤلفات الجديدة، واختصاص الدراسات المختصرة عن الإنتاج الأدبي.

وتشجيع دور النشر والمؤلفين من طرف القائمين على الساحة الثقافية الجزائرية بدعمهم لهم، إلى جانب إقامة المسابقات الأدبية وتخصيص الجوائز القيمة التي تحفز الكتاب والمبدعين على الارتقاء بهذا الأدب.

مراجع:

- أحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث: أصوله وتطوره، القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1972.
- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي، 1993.
- عيسى الشملس، قصة الطفولة في سورية: دراسة تحليلية للقيم التربوية، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1996.
- جريدة (الشرق) الجزائرية، 2005/5/10.
- جريدة (الشرق) الجزائرية، 2008/12/29.
- جريدة (الشرق) الجزائرية، ع: 2554، 2009/3/11.
- جريدة (الخيار اليوم)، ع: 584، 2009/3/11.

في ((الملتقى الأول حول القراءة والمقروئية في الجزائر)) المنعقد في مارس 2009 أن نسبة المقروئية في أوساط الطلبة لا تتجاوز 10 في المائة.⁽⁹⁾ وتؤكد دراسات مختلفة أن الإقبال على القراءة يتوقف على الميل إليها، فإذا كان الطفل يميل إلى القراءة فإنه سيقبل على تعلمها وسيصبح قارئاً جيداً، أما إذا كان لا يميل إليها فإنه لا يقبل عليها وسيصبح قارئاً ضعيفاً، وقد يعزف عنها تماماً.

ولقد توافقت آراء المتكلمين في الملتقى المذكور على حصر الأزمة في تدني القدرة الشرائية.. والصورة السلبية التي يكرسها المجتمع عن الثقافة والمتقنين، وطغيان الوسائط الحديثة للاتصال.. غير أن بعضهم أشار إلى سبب أعم وأخطر من ذلك، يخفي وراء هذه الأزمة، ألا وهو افتقار الجزائر، منذ استقلالها في 1962، إلى مشروع ثقافي واضح يكون في مستوى تاريخها الكبير.⁽¹⁰⁾ وإذا ما أردنا أن نزرع بصيصاً من نور نقول إنه يمكننا أن ننظر إلى الأدب على أنه مؤسسة اجتماعية تؤثر في المؤسسات الاجتماعية الأخرى وتتأثر بها. ويتكون أعضاؤها من: الأدباء والقراء والناشرين والنقاد والدارسين والمهتمين والصحف والمجلات والروابط والجمعيات الأدبية والنوادي.. كل هؤلاء يشكلون مؤسسة اجتماعية أدبية، مطلوب منهم أن يتعاونوا، وأن يهتموا بتطوير الأدب.⁽¹¹⁾

((الخيار اليوم)) الجزائرية، عدد 584 ليوم: 2009/3/11، ص24.

⁹ - انظر، زهير منصر. ((افتتاح الملتقى الأول حول القراءة والمقروئية في الجزائر))، جريدة ((الشرق)) لجزائرية، عدد 2554، ليوم: 2009/3/11، ص21.

¹⁰ - انظر، إ. فروجة، مرجع سابق، ص24.

¹¹ - شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ط1، بيروت: دار المنتخب العربي، 1993، ص161.

الأديب الصغير

بقلم: نادية عمران

محمد طفل صغير لا يتجاوزُ الثامنة من عمره، شوقي أنبوه تحت الانتقاض، إثر زلزالٍ غاب
ضرب المدينة قبل عام، خلفت تلك الهزة الأرضية الغنيد من الضحايا، هُدمت معظم المنازل
وشُيّدت آلاف الناس، وأحدثت خراباً كاملاً.

محمد كان من بين الناجين حين اهتزت الأرض غنياً، لأنه كان يلعب لحظتها في الشارع،
بكى... تألم... ذاق مرارة القهر منذ نعومة أظفاره.

لكن جدّه عوضه خنان أبيه إذ احتضنه... رعا... حنا عليه... ثم وضعه في مدرسة لتعلم
القرآن الكريم اسمها: "مدرسة الكتاب".

في الكتاب ظهر نبوغه المبكر، إذ كان سريع الحافظة، قوي الذاكرة، يحفظ بضع آيات بعيد
تلاوتها أو سماعها، فأعجب به الشيخ، وأحبوه زملاءه.

في أحد الأيام حدث محمد جدّه
"جدي أنا أعتر بك وأفخر لأن الجمهور كان يصفق لك بحماسة، وأنت تلقي عليهم

قصيدة شعرية على مناسبتهم".
"شكراً على الإطراء يا بني، ولكن ليس المهم أن يصفقوا بل المهم أن يفهموا.

وأكثر ما زادني فخراً أن الشيخ مدحني أمام الأولاد بقوله محمد، يا أولاد سيصبح أديباً
مثل جدّه، أمكن هذا يا جدي؟

"ممكن... ولم لا؟ المهم أن تصالغ الكتب النافعة وأن تستمر في الكتابة، والفرصة
للجميع، بالمناسبة خذ الثوب، واشتر لي الدواء من الصيدلية.

"يا جدي يا جدي... لن أذهب إلى الصيدلية حتى تعذبن أن تقص علي قصة شيعة هذه
الليلة أيضاً كما عودتني.

"ويحك يا حفيدي... لا تخلمني إلا بمقابل؟".
ضحك محمد وقال:

"إني أمارحك يا جدي العزيز، سامحني".
قال هذا وانطلق الصبي نحو الصيدلية ليجلب الدواء، وفي المساء، صاح الجد حفيده:

تعال يا محمد تعال.
نعم يا جدي... ماذا تريد؟

أن أوان النوم... أنسيت؟
وأن أوان القصة... أنسيت؟

تفانق الاثنان بفرحة، ثم اضطلع محمد قرب جنبه، وأستد رأسه على ركبته استناداً لاستماع القصة. لكن الجند اشترط عليه شرطاً قبل القص، وهو أن يكتب ملخصاً لها بعد سربها، فوافق محمد دون اعتراض على شرط جنبه، وطلب إهالة لإحضار القلم والورقة لكي يكون رؤوس الأقدام.

أنا غير موافق يا محمد... من يريد أن يكون أديباً كما رغبت - عليه أن يكون ذكياً فليتا سريح النبوة.

أنا موافق أيضاً، لقد أفخمتي وغلبتني، هات ما عندك أيها الجند الأديب الشاعر.

يحكى أن عنذاً من الغربان تسكن منج منج جبل سامق يشرف على الغابة، وفي المنج المقابل للذئب والأرسل يسكن رفاً من البوم، وكان العداء مستحكماً بين الرفين، البوم والغربان.

ما سبب العداء يا جندي؟

السبب يا بني، والعهد على الراوي، أن بعض طيور تلك المنطقة، لا ولاء لها فأنجبت بالبوم، وأرادت أن تجعله ملكاً عليها، وبينما كانت تتشاور الطيور لاتخاذ قرارها النهائي صاح أحدها:

ها هو الغراب الحكيم قادم فلنأخذ رأيه ونعمل بما يقول.

رد الغراب على عرضهم قائلاً:

"لو أن الطيور قدمت من وجه الأرض، لما اضطررتم لتبليغ البوم عليكم، البوم أفتح الصيور منظرًا، وأقلها عداء، وأشدها غضبًا، وأقصا خبرًا، وأبعدها رحنة، إلى غير ذلك من الأوصاف والموت."

بعد أيام وصل كلام الغراب إلى ملك البوم، فغضب غضباً شديداً، وراح يزد ويرعد ويتوعد الغربان بشر عظيم، ما كاد يهدأ حتى ثار من جندي وقال:

- سئل الغربان درسا لن يسوه أبد العمر، وسيكون كادهم السيئ عن البوم، وبالأ عليهم، ثم جمع جيوش البوم، وجبرها ليلا، واختار ليلة دامة الظلام، فهاجم الغربان في عقر دارها، بينما كانت نائمة مطمئة في أوكارها، وأكملت البوم في الغربان تقيداً، ولم يسلم إلا نمر قليل وبمعجزة، وعاد ملك البوم بخيشه المظفر المتسمر مغزراً مكرماً، وأمر بأن تقام الأفراح والليالي الملاح.

في الجانب الآخر كانت الغربان تدفن موتاهن، وتُسند جراحهن، فقد ملكها اجتماعاً طارفاً مع وزرائه، وجعل يستعرض وإياهم نتائج هذا العدوان، فاختبروه أنها غلطة غراب أحق سببت لنا هذه الكارثة، فأمر بإحضار الغراب الأحمق فقبل له:

"لقد لقي الغراب مصرعة."

رد الملك لا رده الله من أحمق، فالحق داء بلاء، ثم طلب من وزرائه تحديد طريقة الخروج من هذه الأزمة لأن البوم سعيده الكرة لثقلنا ولا سيما أن عدونا قد قل كثيراً.

قال الأول:

"يا مولاي ما علينا إلا أن نرحل بعيداً، فكنون بئامن وننتقي شرها، لكن الجميع غارضوه بشدة لأنهم رأوا أن الموت دون ما يريد... وأن ترك البلاد جريمة، يجب أن نحاول إيجاد حل آخر."

الحل يا مولاي، قال الوزير الآخر:

"نقاتلهم بكل ما أوتينا من قوة."

لا قبل لنا بقتالهم - بالوقت الحاضر على الأقل.

أما الثالث فقال:

"الرأي عندي، والحل هنا وأشار إلي صنعه، ثم قال:

"اغنني بنصيحتي، وأنا كفيل بأن نكيل لهم الضربة ضربتين، إن نفذتم خطتي."

ما هي خطتك؟ هاتها؟

"سامعني يا مولاي... الخطة هنا في رأسي... وهي سر... فإن لم أنجح فأقتلوني."

قال الملك: سل ما تريد.

أريدكم أن تنبؤوا ريشي، حتى لا أثبوا ريشة واحدة في جسمي، ثم تجرحوني حتى

يسيل دمي، وتلقون به أسفل تلك الشجرة. ثم أتركوا أوكاركم مؤقتاً، هيا... لا تبطئوا...

فإنها على ريشه تتبنا والقوة عند جذع الشجرة بعد أن أخموه، وهاجرت الغريبان بعيداً.

في جولة لملك اليوم، يقوم بها قرب منملكة الغريبان، مستغرضاً قواء، استقر المكان الحال

من أي غراب، فقال في نفسه مقتداً مكابراً وهو ينفعل، لقد هابتا الغريبان فولت الأذيال

خوفاً من بطشنا وصلب من أعوانه العودة إلى أوكارهم لكن أخذهم نهب إلى وجود غراب

يكن ويستجذ عند جذع تلك الشجرة، فلما دنوا منه أخذ يلطم خنثه ويكني بحرقة ويقول:

"أنا وزير ملك الغريبان... ملكنا أخفق... لا عقل له حين أشرت إليه أن يصلحككم وأن

ينهب ويعتبر منكم انهلوا علي ضرتا حتى صرت إلى ما ترون يا مولاي... الرخمة... الرخمة..."

أمر الملك بنفسه إلى منملكة اليوم، وتكرمه حتى يشفى ليتجنه مستشاراً له، فوافق

الجميع إلا أحد وزرائه قال له:

"لا تسبق يا مولاي، إنه عدونا - ربنا هذه خطة منبرة لإيقاع بنا..."

هزئ الملك منه وسخر... ثم تقل الغراب الجريح مته، وزاحوا يكرمونه ويقالجهونه حتى

شفي تماماً ونبت ريشه، فكان يترصد حركات اليوم، أين تنام ومتى تغامر، ما هي الطرقات

الموصلة إلى أوكارها وحين حصل على كل ما يريد.

وحين كانوا نياماً في النهار، خرج خلسة وطار ملتجئاً بقومه الغريبان، حيث ولهم على

كهف تأوى إليه رفوف اليوم، ولكهف فتحة باعلاها فلمزمهم أن يحملوا أغواذاً مشتعلة وأن

يلثوها فوق اليوم الثام ويترموها فوقها الحطب، اليايس حتى أتى على جميع من كان في الكهف خرقاً.

وهكذا نجت الغريبان بحسن حيلة وتذبير الوزير إذ أن الأمور تؤخذ بالتبصر والحكمة الصبر.

وعادت الغريبان بعد أن ثارت لبسها واستعادت كرامتها.

شكر الحميد جده... وبدأ يلخص القصة... فكانت تلك أول تجربة أدبية للأديب الصغير محمد.

رسوب في مدينة النفاق

بقلم سندس

لم يكن بوسعي أن أفكر بالمكان الذي قدمت له من تلك المدينة التي تربعت على الأزرق الكبير..

مدينة تجملت لعروس البحر.. غنت لفيروز الشيطان في زمن الوصل مع شمس الأصيل وذلك المقيم على قرصها يغازل الحبيبة لتنام على جفون الياشين

..واه من جفن الياشين المغرم بعيون المهى وعمر المني المكحل بنور السهى

مدينة حكمت لزنابق الأرض كيف تعرج أمانى الحية بين قلوب أمة.. حبة.. صادقة ومترفة عن الصغائر التي لا تطيح بكبريائها.. كيف تضطرب أمواج بحرها ليصير الزبد جفاه.. وما يكثر في أعماقها هو الصالح والنافع للعباد

هناك.. كان البحر معصاة.. كان ازرقا.. وبين هدونه واضطرابه تأتي أمواجه بالنسمة التي تنعش الأبدان.. تتزف منك كل بنور **العطاء فتسح دون كلل** دون تعب.. دون نفاق أيضا وهذا هو الأهم

هكذا كانت تلك المدينة وكنت معها عاشقة.. فاسكة.. سائحة بين الرمل والتراب وعلى قوس شمسها الفناء رميت ورائي أنفاسي ورقصت على جداولها الممرية وأنشدنا قصائد الوطن المبتلة بملوحة مياه البحر تارة ونفض القلب تارة أخرى ومقيت تاراما بجياه العين ومداد ما بين الأنامل التي كانت تخيط على صدر الأمنيات معاني السرور والفرح

وعليها تترأ وتترامى المدن بين السواحل والكلال.. بين السهول والجبال.. تكون تضاريس شتى على عجايا المدن وشتان بين البحر واليايسة.. والصيف والشتاء.. الربيع والخريف.. وبين نبض القلب وصدر الحواء.. شتان.. شتان.. شتان بين الثرى والثريا..

شتان بين الحرية والاستبداد وكذا الاضطهاد.. وبين شهامة الرجال وجبن الذكور.. وبين الرذاذ والماء.. وبين النساء والنساء هناك امرأة اسمها شهرزاد فككت عقدة شهريار وشتان بين الظل والحرور وهل يستوي بينهما طرف يادهر العجانب..

وبين المترادفات.. وبين الكاف والنون يحدث السؤال والتعجب والاستهزام؟؟؟

لذلك هناك أيضا مندا أخرى حتما لا تشبه من تجملت لعروس البحر.. ولفيروز الشيطان.. لتضي الأيام هكذا دواليك..

وندخل سرايب الحكاية في مدينة أخرى..

تأتي تفاصيل قصة القدر الأقوى الذي لا نعلم فيه الغيب.

والغيب من أمر ربي ولن يكون إلا ما أراد هو عالم الغيب والشهادة. (لو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير..)

ليتميز الاتجاه. وأسير... أسير بحض إرادتي نحو مدينة لا تشبه المدن مطلقا لا هي بالحضراء ولا البيضاء ولم تتحصل على لون يشبه الألوان... ولا هي بالصورة التي تشبه المدن كي تتقاسم معها حكاية الوفاء للامكة

كفنت بصري عن البحر وعن كنوزه وفروزه والشموس الغناء وقلت ربما هنا أجد بين الحضرة والتل وبين الجبل والسهل شيء ما أسعد به وقر عيني... أو ما أجند به كجل العين على الأقحوان والسوسن..

لكن مع الأيام نعرف الطيب والحبيث.. الغث والسمين.. الأخضر واليابس وتكثر علينا المصطلحات التي كنا نبحث عنها في وقت ما من تلك المرحلة المجددة من حياتنا الدراسية كانت الطفولة والشباب الأول من حياتنا تعج بالأسئلة والمفاهيم التي نبحث عنها في المنجد فكان نشاطنا أكبر حينما كان الأستاذ الأدب يجبرنا أن نفك رموزها وشرح عباراتها ومرادفاتها.. نتسابق في الشرح والطرح ومن يجيب أكثر تكون له جائزة التقدير

لكن الآن هناك منجد آخر يحمل لك المفاهيم والنظرية التي خضناها ونحن في عمرنا الأول إنما مدرسة الحياة

آه عفوا مدرسة النفاق فتصحت عيوننا على أشياء لم نعتدها. لم تألفها ولن تألفها

آه ليتني مازلت طفلة لا تكبر أبدا لا تنافق. لا تتخادع. لا تكرم أحدا..

آه البراءة.. البراءة يا مدينة لا نريد منها إلا أن تحتويننا بصديقتنا. بتسييحنا. بشموخنا وعزتنا.. ومن تواضعنا الرفيع نسقيها هباب أنفاسنا ولا نريد منها أكثر.

آه ليت شعري يا فؤادي يفسل القلوب الصدنة

القلوب التي سكنتها شظايا من خراب.. نبئت على حوافها طعالب السموم فتفتنت الامكنة وسادها الانحلال وغارت الوجوه في ليل أشبه بليل الصعاليك المرتزقة من قوافل اليمن والشام ورحلة إلف قريش.. قوافل الشتاء والصف.

ولبست الأقنعة كل الألوان. ولها نصيب مع كل الفصول

طرزت فساتين المكر والرياء.. ونسجت طاقية النفاق..

أصبح الوضع في طليعة القيادة.. والكاذب يستحق تقديرا بشهادة

بحق ربك كيف يكون هذا...؟؟

لكن هذا هو الموجود وهذا هو الصادر الآن والمطل قائم والحاضر يعلم الغائب وهكذا

واعجبي..

آه واه يا زمني فأنت المسرح فما أتته الروايات التي تمثل على خشبتك

يا دهر العجائب.. يا زمن الانترانت.. يا حثالة العولمة على موائد اللنام.. فممن العشق لم تعد تنبش بالشغف البريء وحديقة الحب ذبلت أزهارها المدن لم تعد بومنا سكنها أو العيش مع أشخاصا فيصير أمامك المزيج بين الصالح والطالح وجوء دوما تزوغ فيها العيون أما القلوب فعلمها عند ربّي انه يعلم خائنة الأعين وما تخفي الصدور.

المدن ثقافة.. المدن حضارة.. فن التعامل مع الأشخاص فيها.. دخلتها إذن وأنا كلي أملا في الظل والتل والسهل ولكن لا يكمن أن تعرف المدن إلا حينما تتوغل في أعماقها

في شوارعها.. في ظلها.. في حرورها.. في صيفها وشتائها وعليك أيضا أن تتعلم من رجالها ونسائها أن ترى مالا يراه العامة لأنك تبحث عن الحقيقة والحقيقة نسبية في هذه الحياة فعليك أن تسغي إلى المعلم الذي صادفك به القدر والزمن العجيب.

فألمكنة غدر ثم غدر ثم نفاق هكذا قال المعلم.
من أراد أن يتحصل على علامة جيدة فعليه أن يجيد لبس الأقنعة المرشوشة.. عفوا مرة أخرى المشوشة ويكون كما أريده أنا وأني أنا

الم تراني يا غلام فانا المعلم الهام يجيد فك الرموز واللعب بالحروف والقسم وهذا اضعف الإيمان على شاكلة الكذب والبهتان

وإذا أردت أن تبقى في مرسى فهي مدينتي الفاضلة شيئا من زمن تليد
فما عليك إلا أن تخضع لقوانيني

المادة الأولى: أن ترشيني بالضحكة الكيمياء.. الصفراء في الصباح والمساء

المادة الثانية: أن اشم وأمين كما يحلو وفي أي وقت من البكرة والأصيل

المادة الثالثة أن تتجرد من كل ما هو أنيق.. رفيع.. وكل موروث الحياء

أما المادة الرابعة وهذا هو الأهم أن تشبه الحبراء بتلون بالأخضر على لون الشجر والعشب.. وبالأصفر والأسود والرمادي كما لون التراب..

ولا يهمني إلا أن أراك كما يحلو لي

هذا هو فن التعامل معي من أراد أن ينجح فعليه أن يطبق مادة بمادة وإلا سيكون الرسوب حليفه ولن يرفع معي رأسه

وعلامه الصفرة تكون في كل المواد وفي كل الفصول

الصفرة سفرا من السفه والرسوب اعتكاه في وجه الوضع

وما أحلى الرسوب من هذه المواد في مدينة النفاق يوم 2010/01/20

أثر "المحفوظ الأدبي"

في نمو ملكة اللسان العربي عند المتعلمين

أ.د. ابن حويعل ويذني

- جامعة الجزائر 2 -

تتوقف وتزدهر وفقا للمستوى وقدرات المتعلمين على الاستيعاب، وتبعا لطرائق ومتطلبات مؤثرة في مجرى الحدث التربوي بجميع خصائصها المادية والمعنوية ونأتي بها مرتبة على هذا الشكل:

1- شخصية المرثي، البارزة في ثقافته التربوية وقدراته المهنية.

2- المناهج المدرسية (Les programmes de scolarité)

3- طرائق التعليم (Les méthodes pédagogiques)

4- الوسائل التعليمية (Les moyens pédagogiques)

5- الكتاب المدرسي (Le manuel scolaire)

6- لغة التبليغ (La langue de communication)

ويؤكد مقلنا هذا على النقطة الأخيرة باعتبارها من أهم الوسائل التربوية في التعليم العادي، ونشرح ذلك بالشكل الآتي:

• **اللسان والإنسان في عملية التبليغ المدرسي:**

وحتى يبلغ الجهد التربوي مقاصده، والفعل التعليمي مآريه، ينبغي تحقيق الاتسجام بين عناصر الفعل التربوي، ويتم التبليغ على الوجه المطلوب، والتبليغ عادة ما يكون بوسيلته الطبيعية التي هي "اللسان"، فيه يكون الإنسان مفهوما في محيطه، معبرا عن أغراضه، وهو مفتاح العلم، ومصحف لنظائر العربيين، وبه تصدر الأحكام على المواهب والإنجازات، وتقدر النتائج، وتقدم المواعظ، ويسدى النصائح، ويسهل التقنين، ويتم البرهنة على الفهم

• مقدمة:

يكثر الجدل اليوم بين المرتبين الفاعلين في مجال تربية النشء وتعليمه ويستمر النقاش متواصلا ويحتد في شأن "التعبير وبهذيب الملكة اللسانية عند المتعلمين"، وبسبب تشابك خيوط العملية التربوية ثباينت الآراء، وتفرعت المذاهب وتطارت الاتهامات، فالكل في هذا المنحى يدعي فصل الخطاب، ثم يكثر العتاب بين الأحباب، ويغيب حسن الجواب، وتغيب الحقيقة في مناهات الطريقة، والأساليب كثيرة -في نظرنا- وأهمها غياب الصرامة (manque de rigueur) في معالجة مثل هذه المواضيع الحساسة.

ولذلك يقيم المعنون بأمر التربية الملتقيات ثلو الملتقيات لتطرح الأفكار وتلاحق الآراء، وسد الذرائع أمام أهل اللغظ والمشاحنات المفضية إلى التنازع، والخاسر الوحيد هو منظومتنا التربوية، ومن ثمة يتعدى الأمر ليصل إلى أولادنا، وهم لفلاذ أكبادنا تمشي على الأرض، فائقوا الله يا أهل التربية وقولوا سديا، فالطفل مثل الصفحة البيضاء سريع التأثر لو هو كالوعاء المرفف يتأثر بما يوضع فيه من حرارة وبرودة، وحامض وأساس (حصب مصطلحات الكيمياء)، كما أنه ينطبق عليه المثال العربي "كل إناء بما فيه ينضح"، فلماذا وضعنا فيه؟

كما أنه من العدل الإقرار بأن العملية التربوية ككل متكامل بدعائنها المعروفة، وأسسها العلمية المؤكدة.

• الأمن المعنوي في الأثر التعليمي:

ولكي نصل إلى تحديد معالم "المحفوظ الأدبي" وأثره في ملكة التعبير اللساني، يجدر بنا التفكير بعوامل بناء العملية التربوية، وهي صموما

إما تكليف، يجهد المتعلم بحفظ فوضوي غير واضح المعالم والأهداف، وإما إهمال كلي للنص "المحفوظة" التي نعلق عليها لملا كبيرا في عملية "تحن المعجم الذهني" للمتعلم وإثراء رصيده من المفردات الضرورية في عملية التعبير المعادية والفنية عن طريق العناية الفائقة بنص المحفوظ الأدبي.

• أهمية "المحفوظ الأدبي" وأغراضه:

على اعتبار أن "المحفوظ الأدبي" هو نص أو مجموعة نصوص مختارة من عيون الأدب (شعرا أو نثرا)، فإنه يفترض أن تميزها جملة من الخصائص اللسانية والفنية، يراد بتبليغها إلى المتعلمين بحسب المستوى والقدرة على الاستيعاب، وتحقيق الأثر اللساني أو الفني أو التربوي، أو النفسي، يحقق بعضها أو كلها.

وما دنا بصدد تعليق الغرض على نمو ملكة اللسان في التعبير فإن النص "المختار" يفترض فيه أن يضم مفردات وجملًا أنيقة ومناسبة بحيث يسهل فهمها وتخزينها واستظهارها واستعمالها عند اللزوم، وأما الغنى الفني فمعني توفر متعة وجدانية عاطفية ومسحة جمالية، وأخيرا الجانب التربوي النفسي، أي أن كل نص لا يخلو من تلبية رغبة، أو إبداء نصيح أو تبليغ إرشاد.... وكل ذلك يتم بفهم المعنى وتمثله في السلوك اللغوي أو الاجتماعي على وجه الخصوص، والمتدبر للأمر ينكشف له تضامر هذه المقاربات وتداخلها بشكل يصعب معها تبيان الحدود أو تفصلها.

وباختصار فإن نص "المحفوظة" المختار يفترض أن يلمس حقائق ثلاث هي: الرصيد المعجمي، الرصيد الفني، وأخيرا التربوي (الأخلاقي).

والذي يهتما اليوم هو الحديث عن الأثر التربوي اللساني. ويمكن توضيح الأمر بالنظر في النقاط التالية:

• مكانة "المحفوظ" في النظام اللساني:

على اعتبار أن نص "المحفوظ" الذي نشير إليه هنا هو نص مختار من روائع الأدب يرا

والاستيعاب. وبه يقف المرتبة على معرفة الإجابة الصحيحة عن الأسئلة المطروحة في الامتحان، فيكرم المرء بعدها أو يهان... إلى غير ذلك مما هو معروف من مزاج "اللسان".

ولا مانع، بعد هذا التذكير، من القول بأن أهمية اللغة في حياة الإنسان السوي معقدة، وليس من اليسر تحديد وظائفها، ولكننا نقف بالتأكيد على مفعولها النفسي والاجتماعي، ونرغب نوما في الإصلاح من أمرها وامتنلاك ناصيتها بغية التلبغ والتعبير عن الأغراض، وتلك هي وظيفة "اللسان" الأساسية عند بعض الدارسين من القدماء والمحدثين، فمن رأي لين جني مثلا أن اللغة "أصوات يعز بها كل قوم عن أغراضهم" (1)، وفي المعاجم الحديثة شيء شبيه بذلك، كما في معجم لاروس مثلا، فهو يصف اللسان بأنه: «نظام من العلامات الشفوية تخص جماعة من الأفراد يستعملونها من أجل التعبير، والتواصل فيما بينهم» (2).

واللغة أو "اللسان" على اختلاف المصطلحات هو ملك الفئة الناطقة به، ولا يوجد مكتملا إلا في الضمير الجمعي للناطقين به، على رأي دي سوسور، ومن هنا فاقصى ما يصبو إليه المتكلم باللسان (Le sujet parlant) من كلامه أن يعز بوضوح فيهم ويقهم، ويحقق هدفه من سلسلة الخطاب، مع العلم بأن الإحاطة باللغة من المستحيل على الإنسان العادي، لأنه لا يحيط باللغة الإنسي، على رأي الإمام الشافعي (رحمه الله) (3). وإذا كان الأمر كذلك من حيث الواقع فإن ما نحتاج إليه قد يكون محصورا، بالنظر إلى وسع اللغة، ولكن هذه الحاجة من المفردات تتطلب جهدا لبلوغها، وتهذيب رصيدها، ومن هنا كان على المرين القائمين على تعليم اللسان العربي مراعاة خصوصية هذه المادة، وما يقيم فيها من رصيد وفق المستوى والقدرة على الاستيعاب والمواظبة على الاستعمال الصحيح والمتواصل حتى تتم عملية التهذيب بشكل طبيعي، ومناسب، وما نلاحظه في مجال "اكتساب اللغة" عند المتعلمين في الأطوار الأولى عندنا هو اليوم

مصحوباً بالتطبيق والاستعمال الصحيح.

إن ترتيب أطراف المعادلة أعلاه لم يأت اعتباطياً، وإنما هو عاكس لأهمية كل طرف، فالطرف الأول (المعجم Le lexique) مثلاً أساسي في البناء الهيكلي للغة بشكل عام، ولذلك كان من رأينا أن يوليه المربون والمهتمون بقضايا اكتساب اللسان جل اهتمامهم.

وكذلك ليس من المعقول أن يطلب من المتعلم تركيب جمل أو تعابير أو تحليل نصوص وفق قواعد النحو التي أثقلت كاهل الجميع، بينما يكون هذا المتعلم اليأس واقفاً رصيده في إقلاص، أو عاجزا عن توفير المادة الأساسية المتمثلة في حصيلة المفردات المكتسبة من محيط المتعلم وثقافته، هذه الحصيلة التي تعد في زمرة الوحدات القاعدية لبناء الجمل والتعابير، ثم بناء النصوص بالتأليف بين هذه الجمل.

والواقع أن "النص" الأبدي الذي نقصده هو في العموم (سواء كان ملفوظاً أو مكتوباً) يمثل نصاً لسانياً متكاملاً موجوداً بالبنية ضمن عناصر المعادلة السابقة ويمثلها، ولا يخرج من حيث المواقع عن إطار "المستويات" اللسانية المتميزة في الدرس الوصفي لللساني المعاصر، من مثل قولنا:

I - المستوى النحوي (Niveau grammatical)، الذي يحتوي:

أ - باب الصرف (Morphologie): وهو نظام يحكم الكلمات المنفردة، بمعزل عن الوظيفة في الجملة، ويوزعها على مختلف أجراء الخطاب: اسم، فعل، حرف... ثم ينظر إلى صورتها ووزنها... وفيه توجد الكلمة المفردة المعبرة عن المعنى الجزئي المؤدي لغرض الخطاب.

ب - باب النظم (Syntaxe): وهو نظام يعني بترتيب الكلمات في جمل، والعلاقات بينها وبين وظيفة كل كلمة في التركيب بصب مقتضيات الحال.

II - مستوى المعجم (lexique): يتناول معنى أو معاني الكلمات، والتغيرات الصرفية الخاصة بكل كلمة.

له أن يحفظ في الذاكرة النشطة للمتعم بغية الاستعمال بالتذكر والتوظيف، وباعتبار أن العادة جرت على أن يكون هذا المحفوظ نصاً أدبياً رقيقاً متميزاً بخصائص معينة وأهداف مضبوطة، وإذا كنا نبغي الحديث عن كيفية تهيئة ملكة التعبير باللسان هدفاً.. فما هي مكانة نص المحفوظة من مسلم مستويات اللسانية المعروفة؟

لكي نوضح موقع النص نرسم المعادلة الافتراضية للغة بالشكل المبسط:

اللسان ← معجم + نحو
متن اللغة (1) قواعد وقوانين وأحكام لغوية ضابطة (2)

وبهاتما من هذه المعادلة التركيز على أمرين:

• **رقم (1): مصطلح متن اللغة (أو المعجم Le lexique)** في مفهومنا لهذه المعادلة هو ما دلّ عن الجانب الهيكلي الظاهري في بناء اللسان، أي: الأصوات اللغوية، الألفاظ، الكلمات، الصيغ، الأوزان، التركيب والجملة وسائر أنواع الخطاب...

• **رقم (2):** أما مصطلح النحو (أو النظم La syntaxe) فهو تلك القواعد، والقوانين، والضوابط التي تحكم في بناء للكلم المفرد وتخصيصها، وبيان وظيفة وعلاقة الوحدات المعجمية والدلالية فيما بينها، وفي سائر أنواع التراكيب اللسانية بحسب نوايس اللسان المعين (La langue déterminée) قيد الدراسة، وهو هنا اللسان العربي.

وعليه فإنه من المستحب في رأينا أن نطرح في مجال اكتساب اللسان وتثبيت ملكة التعبير رأياً للمعالجة والنقاش التربوي بغرض العمل على توميع الرصيد اللساني من (متن اللغة) وشحن "المعجم الذهني"، ثم الترتيب على استحضار المادة، وتوظيفها، وأخيراً باتي الاشتغال بالنحو، لينم ذلك بسهولة متى أحسن اختيار النصوص الغنية بالمفردات الجديدة التي تلبي حاجة التعبير اليومي، ويتحقق "الشحن" بالاعتماد على مبدأ الحفظ والاستظهار

أسلافنا من المربين قد تطلّوا إلى أهمية استغلال هذا الواقع في الفعل التربوي، وتبيّنوا شغف الناس به وبالأثران فيه من خلال اهتمامهم بالشعر والإيقاع والأسجاع والفواصل وأثر "للحن" في الكلام، فاستغلوا هذه "الجاذبية الفنية" في الفكر التربوي بالعمل على نظم المعارف العلمية والمثون الفقهية في "سلاسل صوتية" متتالية بغية تسهيل الحفظ والاستنكار، وكان من أثره ظهور ما هو شائع معروف من المثون المنظومة في مختلف المعارف الأدبية والعلمية.

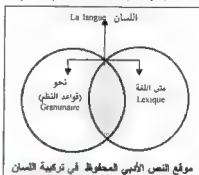
ويمكن أن نتذكر من المثون تلك التي كنا نكف بحفظها صماء دون فهم ولا تطبيق، ولم نجد في حفظها مشقة مثلاً وجدنا من المشقة في الفهم والإدراك، وكنا حين نعال مشايخنا في الكتاب عن بعض المعاني بصوتنا بقولهم: "اقرأ ولهم". وهي محفوظات إجباريّة، بل هي سخرية، تنصوي غالباً في مجالات العلوم الدينية واللغوية، كالأذكار والفقه والأغنية، وحتى حكم "عبد الرحمن المجذوب" كانت تثير اهتمامنا، وتستحوذ على جانب من قلوبنا، وتغدغ مكان عولفنا. (4)

ولما أن التفتت إلى أن للمحفوظ الشعري من النصوص المختارة، من الأدب العربي أو الفرنسي أو غيره، وقلم نعهد في غير الحياة المدرسية، كما أن المناهج المدرسية نفسها وقتئذ كان صارماً، ومُخّاً على أهمية انتقاء النصوص الشعرية والنثرية، مع التشديد على ما في المضمون من عناصر "الشحن التربوي" وملامنة أنوارها في بناء الشخصية والنفسي السوية.

وبلاحظ بالإضافة إلى ما تقدّم أنه كان للشعر العربي الفصح مزية ثقافية واجتماعية خاصة، حتى قال بعضهم: كان الشعر في الجاهلية عند العرب ديون علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخون وإليه يصيرون» (5).

واستمر الحال في العصور الإسلامية الأولى بشكل واسع، وكان مدار اهتمام العلماء والطلاب، حفظاً ورواية ومناشدة وجمعاً وتدويناً وتبويباً، حتى قال أبو عمرو بن العلاء في سعيته: «ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله، ولو جاعكم وقرأ لجاكم علم وشعر كثير» (6).

وعليه تكون مكافئة النص الأدبي في حين تقاطع المستويات (كما هو مرسوم بجانبه بحسب تركيبة "اللسان" الطبيعي في شكله المبسط)، وأخذاً بتلابيب النظام اللساني متكامل، مع توفر المتعة الفنية والعقلية الجانبية لاهتمام المتعلم.



• الخصائص التربوية للنص المحفوظ:

قد علمنا بأن النص الأدبي هو نص لساني متكامل، إلا أن الواجب التربوي يفرض على المربي أن يُراعي في الأساليب المقترحة للمحفوظة مساهرة قدرات المتعلم من أجل تحقيق الأهداف التربوية المرسومة، كان يكون التركيز منصّباً مبدئياً على الجانب "المعجمي" الفردي.

ومن مقاصد التربية الشائعة أن يكون النص المراد حفظه وتحفيظه للمتعلمين نصاً شعرياً أو نثرياً مؤثراً، ويكون من إنتاج أدباء تميزوا بالبراعة اللغوية والفنية، كما يفترض أن يتميز هذا النص بجملة من الخصائص الفنية والعلمية تغيد المتعلم من وجهة معينة، قد سطرها المنهج التربوي المتبع، ووفر لها مفاتيح ترسيخها، وآليات التحقق من كفايتها، وتتميز السلاسل الصوتية المرنة التي يتوقر عليها النص المنظوم والإيقاع الموسيقي. إن مثل هذه العناصر يوفر المتعة والجاذبية الفنية، فحصل في النفس من ذلك رصاً والتجاذب مما يجعلها أسرع إلى الاختزان في الذاكرة وأكثر ثباتاً وأطول عمراً؛ بل وأدعى إلى الحركة والانسياح في معرض الاسترجاع والتذكر.

ولعلني لا أجايب الصواب حين أزعّم بأن

حظوة أكثر مما ينال النصّ النثري.

• التهذيب اللغوي والقدرة على التعبير:

تقوم مهمة التعبير على مخزون "المعجم اللغوي" الذهني من ذخيرة لغوية حاضرة، وهي مؤلفة من: أصوات، مفردات، وتركيب، وجمل، وأنواع الخطاب، وتقوم القدرة والكفاءة عند المتكلم باستحضار هذا المخزون والعمل على تداعي الألفاظ وسيلاتها عند الحاجة من أجل تغطية معاني الحياة المتجددة في محيطه، أو التعبير عنها وتبليغها والتأثير بها، بلسماته الخاص، ولسان أو لسانة أخرى معه. وإن كنا نعتقد بأن الإنسان "المتكلم" "Sujet Parlant" يكون أكثر قدرة على استعمال وفهم "اللسان" الذي نشأ عليه، وتربى في كنفه.

وبيندي "سحن" المعجم الذهني تلقائياً منذ الولادة، ويستمر عبر حياة الفرد بوفرة منتظمة في المراحل الأولى من عمر الإنسان، وتكون قابلية السمع والتجربة اللغوية في أوج نشاطها في مرحلة الطفولة، لأنّ الذهن مثل الفلتر الذي صيغته "ببشاه" فارغة، لتتاح مساحة أكبر لعملية "الخزن"، ويزداد الرصيد الجديد تبعاً لعملية "السحن"، ثم تحصل عملية التصويب واصلاح كل ما هو غير متناسب مع الغرض التربوي المسطر.

مع العلم بأن مهمة المدرسة تغطي مجالات أوسع في حياة الإنسان، إلا أنه يستحسن، من الوجهة العملية، أن يزداد الاهتمام بتهذيب اللسان باعتباره أهم وسائل التبليغ، فيه يتم التعبير عن مقاصد الحياة، وطباع العمران، على رأي ابن خلدون القائل بأن «اللغة في المعارف عليه هي عبارة المتكلم عن مقصوده، وتلك العبارة فعل لساني، ناشئة عن القصد لإفادة المتكلم فلا بدّ أن تصير ملكة متقررة في العضو الفاعل لها وهو اللسان...» (9)

وقد تطفن الناس منذ القديم إلى دور اللسان وأثره في الفرد والمجتمع، وارتبط مفعول "اللسان" من الوجهة النفسية والأخلاقية بالمشاعر ومضامين القلوب في المعاملات الإنسانية، وفي بناء الشخصية السوية، وهذه اعتقاد معروف منذ القدم، والدليل قول الشاعر

ونذكر بأن "النص المحفوظ" والمروي من الشعر العربي الصريح، قد تجلّت منفعتها أكثر في ثراء وتحريك الدراسات اللسانية العربية منذ القديم إلى اليوم، متلماً هو الحال في مسألة الاستحجام وإزالة الإبهام عن معاني الكلمات، حتى يجلو عنها الغموض، بالمثل والشاهد اللغوي والنحوي.

ونرجح بأن الدارسين اللسانيين في الزمن العربي القديم، وفي نظرهم إلى الشعر وما حفظ منه واهتمامهم بجمعه وتبويبه وتكوينه، وروايته يكونون قد استخلصوا الفائدة من نصيحة قيمة استقوها من مقولة منسوبة إلى رسولنا الكريم عليه الصلاة والسلام، وهي: «إِذَا اسْتَبْطِئَ عَلَيْكَ شَيْءٌ مِنَ الْقُرْآنِ فَامْتَثِلْهُ فِي الشَّعْرِ» (7)

ونذكر كتب التراث أن بعض الصحابة رضوان الله عليهم كانوا يرون في رواية الشعر العربي وحفظه زادا تربوياً وخلقياً لا محيد عنه، وأن في الأخذ بناصيته تربية للذوق الأدبي وحتى الحصن الحضاري، فضلاً عن تهذيب التعبير والفصاحة وحسن الخطاب، من ذلك كلام ما وجدنا من أثر مرفوع إلى أم المؤمنين السيدة عائشة رضي الله عنها في نصيحة ثمينة تقول: «رَوُوا أَوْلَانَكُمْ الشَّعْرَ تُثَبِّتُ السُّنَنُ» (8)

والاعتد أن لفظ "تعتب" هنا يفيد "الطينة" من جميع جوانبها كالفصاحة والبلاغة وسلامة اللغة وانقيادها، بالإضافة إلى صقل الذوق وتجلية القول وترتيبه.

ويتوقع أن يعلق في الذهن والسلوك اليومي من أثر حفظ هذه الأشعار الموجّهة فضلاً جمّة من المعاني الإنسانية الراقية كمثل: الاعتزاز بالنفس، والأهل والعشيرة، والدين، والوطن، والائتماء القومي... إلى غير ذلك مما يمكن اعتباره من أثر عوامل "السحن التربوي الموجّه" الذي يختار من أجله النص "المراد حفظه وتحفيظه. وللنص النثري أيضاً مثل هذه الفوائد والفوائد الفنية والتربوية واللغوية التي تؤهله للحفظ والتحفيظ، إلا أن الصعوبة فيه تبتة من كونه في الغالب خالياً من الإيقاع والوزن، مما يجعل حفظه أثقل وأصعب، ولذلك تفضل المقاطع الشعرية ذات الإيقاع والتأثير، وتقال

العربي الحكيم (زهير بن أبي سلمى شاعر جاهلي حكيم ت 609م):

لسانُ الفنى نصفٌ ونصفٌ فؤادُهُ

فَلَمْ يَبْقَ إِلَّا صُورَةُ اللَّحْمِ وَالذَّمُّ
ويرى العلماء المحدثون أن اللغة إنسانية طبيعية متطورة تتضمن جوانب نفسية فردية واجتماعية باختلاف المستويات الحضارية والثقافية والاستعداد الفردي لتقبل استعمالها في إطار التعبير عن الأغراض النفسية والمادية المتباينة في الحياة، فيكون من ذلك "لغة جانيبان اثنان: فردي واجتماعي، ولا يمكن تصوّر أحدهما من دون الآخر..." هذا على رأي عالم اللسانيات السويسري فيرديناند دي سوسور (F. de Saussure) (10)

أما نحن فقد وجدنا كثيرا من الدراسات العلمية للمعاصرة (الفلسفية، الاجتماعية، سياسية، تاريخية، لغوية، جغرافية...) تجعل من "اللسان" وإنتاجه منطلق أبحاثها قصد الوصول إلى معرفة أصول الأمم وأعرافها، وعلاقتها واحتكاكها فيما بينها، وتاريخ تطورها وإمكاناتها، وأثارها وتفاعلاتها، ودرجة مساهمتها في حوار الحضارات الإنسانية قاطبة، على اعتبار أن مفردات "لسان" ما تمثل مرآة ينعكس عليها ماضي الباطنين به، وواقع ومعاشهم، ومستوى حضارتهم، بالإضافة إلى أحوالهم النفسية، وآمالهم وأحلامهم....

ومهما يكن من أمر فإننا «ملزمون على القول بأن المحيط يجد له انعكاسا كليا في المفردات، كما أنه منوط بها أكثر مما هو منوط بأي عنصر من بقية العناصر اللغوية الأخرى». (11) ثم إنه باختلاف البيئات وطبائع العمران تنشأ الفوارق المميزة للخصائص النفسية والاجتماعية، واللغوية للفرد والمجتمع. فإذا كانت القيم الحضارية ثابتة في المجتمع فإننا نسمّ بإمكانية انتقالها من جيل إلى جيل عن طريق التواتر والتواصل والتبليغ، ولحسن منهج هو ما لُفّر وسيلة الإقحام والإقناع والتحصيل والتبليغ، واعتمد أسلوب العرض والترغيب والتخضيب بسهولة الشرح والتبسيط بلغة

يفهمها، ويستجيب لتأثيرها أكبر قدر ممكن من المستمعين المتتبعين، تكون لهم القدرة على التعبير عن أفكارهم وإدعاء ملاحظاتهم بقدر يسمح بإبراز شخصيتهم، والإدلاء بأرائهم في القضايا المصرية التي تههم، بحرقة، وبدون خوف من الانزلاق في "قطيقات" التناول وسوء التفسير.

• الأغراض العامة للنموذج "المحفوظة":

يميل "نص المحفوظات" إلى تحقيق جملة من التأثيرات النفسية، فأول ما ينبغي الالتفات إليه هو عنصر التشويق الفني وتربية الحس الجمالي، والذوق اللغوي السليم، وهذا تكمن صعوبة الاختيار، ومراعاة ما يترتب على هذا الاختيار من مسؤولية أدبية وأخلاقية؛ فنحن أمام عقل كامن لجعل يحكم مستقبلا على ذوقنا، وتوجهاتنا، ويحقق أماننا في الرقي الفكري والخلقي والجمالي وغير ذلك من الأهداف التي يسطرها القارئون على اختيار نص المحفوظة وتقديمه إلى المتعلم. وأهم غرض تربوي علمي يرمي إليه النموذج المحفوظة الشعرية أو النثرية هو إثراء الملكة الأدبية والقدرة النفسية على امتلاك ناعية "اللسان" انطلاقا من عملية شحن المعجم الذهني الشخصي من أجل التعبير عن الفكرة التي تختمر في الذهن صورة ذهنية لتتحول بعدها إلى صورة صوتية تترجم في ذهن السامع ما يصبو إليه المتكلم من تواصل لغوي يؤدي الغرض المنشود... وتصبح هذه الملكة اللغوية راسخة مشحونة بالمفردات والتعابير والنماذج اللغوية الجديدة والمتجددة.

• مفهوم النص الأدبي المحفوظ في الرصيد والملكة اللسانية:

قد يتحقق بالفعل من ملازمة حفظ الشعر وإشادته أمور أهمها:

أ - تقوية الملكة اللغوية وتحسينها بجعل للشعر آلة لتوسيع الرصيد اللغوي عند المتعلمين من الناشئة الأولى، والمدد اللفظي والمعنوي لآلة صناعة الكلام بمفهومه الواسع.

ب - الاستعانة بالشواهد الشعرية في شرح اللفظ والمعنى... ونقصد به مقابلة مفهوم اللفظ بما جاء في معناه وشاكلته من الشعر العربي الفصيح رفعاً للكتاب، وتوخيا لإزالة الإبهام

واخارها.

- تنمية لغة التلميد وتغذيب ذوقه ومشاعره.
 - تنمية ثروة التلميد اللغوية والفكرية وإمداده بالأساليب المهدبة والعبارات الأدبية الجميلة.
- هذه المرامي الأخيرة هي التي يندرج في إطارها حديثنا عن دور المحفوظة في الرصيد اللغوي للتلميذ. ويمكننا القول بأن المنهاج يقر أهمية نص المحفوظة ودورها في نمو الملكة اللسانية في إطاره المنطقي. ولذا نهض بمهمة اقتراح مجموعة من العناوين، ثم أرفقها بملاحظة: "يمكن إضافة نصوص أخرى تكون في مستوى التلميد، وتسوفي الشروط اللغوية والفنية، وتحقق الأغراض المطلوب تحقيقها". (14)

معنى ذلك أنه جعل الهدف اللغوي أولياً قبل غيره من الأهداف، وهو منطلق سليم نظراً لحاجة التلميد إلى مفردات اللسان قبل غيره، أما الهدف الفني والجمالي فقد جعله ثانياً. وعليه يجدر الانتباه إلى أهمية هذه الترتيبات التي أقرها المنهاج فهي لم نأت اعتباطية، ولكن كثيراً من المعلمين لا يفهمون هذه الفكرة النصيب الوافي من التلميح التربوي، أو أنهم تركوها لأسباب غير مقنعة.

وقد يكون نص المحفوظة الأدبية ملحقاً أو غير ملحق، والملحق أفضل على شرط أن يساهم ما يصبو إليه المنهاج التربوي ويتعامل مع مستوى التلميد العقلي والنفسي والندرج اللغوي والثقافي، وأن يحتوي قائمة من المفردات والتعبيرات الجديدة التي تدخل مستوى التلميد لأول مرة، مع ملاحظة هذه القائمة لمستوى مدارك التلميد الفكرية والثقافية. (15)

• موقفنا من الحفظ والتحفيظ:

لا نرمي من وراء هذا القول إلى الحفظ الأصم، ولا إلى أن يردد التلميذ ما لا يفهم ولا يدرك معناه من النصوص أو المفردات، فهذا غير مجد تربوياً ولا علمياً، لأن حفظ القوائم الصماء من المفردات مفصولة عن واقعها اللغوي والتركيبية يعد جهداً ضائعاً سريماً ما ينسي، وإنما نصوب إلى البحث عن العبارات الشيقة ذات دلالات واضحة مفهومة، مع إدراك

والغموض. فالشعر في هذه الحال يعد مادة معجبة خصبة يستعين بها الدارس والمتكلم على حد سواء لإثراء معجمه الذهني وبالتالي تقوية الرصيد اللغوي من مفردات وعبارات، ويهيئ للمتكلم والسامع أسباب اختيار ما يناسب من مفردات اللغة مما يجبر به عن الفكرة، ويحقق غرض التواصل، وذلك هو الهدف الأساس من أية لغة إنسانية طبيعية.

هذا وقد ذكرت لنا كتب اللغة والأدب أن العرب الخلف كانوا فصحاء، وأن الشعر بالنسبة إليهم كان «ديوان علمهم، ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون». (12) وقال آخرون: «الشعر علم العرب وديوانها». (13)

• الاتجاه التربوي الحديث:

وبقي الحال إلى العصر الحديث فبرزت مذاهب ونظريات جديدة تقدم أفكاراً مستحدثة في كيفية تعلم اللغة، وتلك النظريات هي بالأساس الأجنبية الصق، وفي كثير من الأحوال لا تكون مبادئ وقوانين هذه النظريات عامة بحيث يمكن تطبيقها على اللسان العربي المتميز بخصائصه الذاتية.

وإنه لمن سفايف الأحكام اعتبار ما يظهر من نظريات عند الغرب يصلح تطبيقها على اللسان العربي، ويبقى دعاء التحديث المنفعون بفعلهم، في معرض البحث عن "التحديث" يجعلون من أبنائنا عبيات مخيرة يتسلل بها العابثون.

• المنهاج وواقع التعليم:

نتحدث في الواقع عن منهجين أحدهما رسمي ويتمثل في المنهاج المدرسي في الأطوار الأولى من التعليم لأهميتها التعليمية والنفسية، وثانيهما منهج شبه رسمي تمثل فيما يقدم من نصوص في قلوب إتشادي، كما هو الحال في المراكز والمخيمات الترفيهية. وفي غير هذين المنهجين وسع لا ضابط له.

بيد أن المنهاج الرسمي لمدرستنا الجزائرية قد تفتن إلى أهمية نص المحفوظة، وبين محاورها وضبط عناوينها، ووضح أهدافها، فهي عنده تهدف إلى:

- تقوية الذاكرة وتدريبها على خزن المعرفة

لذلك. والله أعلم من قبل ومن بعد.

المصادر

- 1- الخصائص. تحقيق/ محمد علي النجار، ط/ بدون تاريخ، ج. 1، ص 33
- 2- Le Petit Larousse: «Système de signes verbaux propre à une Communauté d'Individus qui l'utilisent pour s'exprimer et communiquer entre eux».
- 3- ابن فارس: الصحاحي في لغة اللغة العربية. تحقيق/ عمر فروخ الطباع. مكتبة دار المعارف بيروت 1993، ج. 1، ص 64
- 4- وكان المعلم يكلفنا، ونحن صبية في مرحلة التحصيل، بكتابة وحفظ ما تيسر من سلاسل من منظومة من "ألف باء" في الفقه والعقائد. ومنظومة "ألف باء" ملك في النحو، وتحفظها صباه دون شرح ولا تعليق. ثم تردت على سماع الشيخ؛ فأما مثل ما نفع مع حفظ أي الذكر الحكيم. ومن لم يحفظ عوقب بالقلعة.
- 5- ابن سلام الجهمي: طبقات فحول الشعراء. شرح - محمود محمد شاكر، مطبعة المدني القاهرة، [د. ت] السبع الأول، ص 24.
- 6- ابن منظور: لسان العرب، ط/ 1955، ج 3، ص 431، وجال الدين السيوطي: المعجم، ج. 1، ص 249، ج 2، ص 474.
- 7- محيى الدين، نجيب، ت/ عبد السلام هارون، ط/ دار المعارف مصر 1987، ص 317.
- 8- ابن عبد ربه: العقد الفريد. دار الكتاب العربي بيروت 1982 ج 5 ص 274
- 9- ابن خلدون: المقدمة. ت/ علي عبد الواحد والي، ط 2/ لجنة البيان العربي بيروت. 1968، ج 4، ص 1345
- 10- دي سوسور: محاضرات في الأسس العلمية. ترجمة يوسف غزالي، ومجيد النصر. منشورات المؤسسة للدراسات والبحوث للطباعة 1986، ص 20
- 11- Darmestetter. (A): La vie des mots; dans leur signification. éd. Champibre, 1979, P. 87
- 12- ابن سلام الجهمي: طبقات فحول الشعراء. السبع الأول، ص 24.
- 13- ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج 5، ص 281.
- 14- ابن منظور: لسان العرب، ج 4، ص 410.
- 15- منهاج للتعليم الأساسي للطور الثاني، 1996 ص 86
- 16- راجع محتويات مجمع "لأخيرة للوعية" الصادر عن منظمة أوكسو العربية.
- 17- أبو بكر الزبيدي الأندلسي: طبقات النحويين واللغويين، ط/ 1973، ص 13.

التلميذ لمواقع استعمالها، بالحفظ السهل والاستظهار المفيد اعتماداً على القياس الموضوعي والمطابقة النغمية الظرفية. ونرمي كذلك إلى اقتراح منهج عملي يرسخ المفردات الفاعلة في الملكة اللسانية بحث المربين على ضرورة استثمار حصيلة هذه مفردات الواردة من ربيع المحفوظة، وتوظيفه في إنجاز تمارين تطبيقية كتابية وإنشائية، جملة وافراداً بأن يطلب من التلميذ تضمين جملة من المفردات المختارة في نص لسانی شفاهي أو كتابي، ولفت الانتباه إلى تطور دلالاتها واستعمالاتها، وتشعب مشتقاتها. ولذلك بحث الفعل التريوي الحديث عن ترسيخ المفردات في المعجم الذهني الإرادي بصفة متكاملة، وعن تيسير استعمالها واستعمالها في الواقع العملي حيث المفاضلة لا تكون بين المتكلمين في هذا المجال إلا بسمة "المعجم الذهني" ومحتوياته من متن للغة، والقدرة على توظيف هذا المحتوى عند الحاجة للتعبير والتبليغ والتأثير.

وكان الاعتقاد القديم في الفكر التربوي بأن

تعلم القواعد النحوية والإلمام بها أو حفظها لوحدها وترديدها والتشقق بها كقول بلقياس ملكة التعبير... فهل يجوز لنا أن نمثل لهذا الاعتقاد بحال من يطلب من مهندس معماري ماهر، يحفظ قواعد وأصول تخصصه أن يبني له مسكناً، ثم لا يوفق له من مواد البناء شيء، أو لا يوفق القدر الكافي، أو قد توفر مادة غير مناسبة للمطلوب، أو كحال من يحفظ قانون المرور على ظهر قلب، لكنه لا يمارس السباقة العملية، ثم يُعطى سيارة فاخرة، ويركب معه جميعاً لقيام بجولة سياحية في ربوع المدينة الزاهية، وكلنا نرى ما يحتاج إلى على زعمه بحفظ قانون المرور... فكيف تكون النتيجة؟

بقي لنا بعد كل هذا العرض المستفيض أن نخلص النية في تقييم وتقويم لساننا، بأن يجعل الأمر في يد المختصين، ويؤخذ برأي المجربين حتى تكتمل الصورة الحقيقية لمفاتيح اللسان العربي وقونه القولية في أذهان الجميع، خدمة للامة من خلال خدمة لسانها، فيبقى بذلك الذوق الفني والعلمي، والحرص المدني والحضاري تبعاً

تعليم اللغة العربية بين نحو الإعراب ونحو المقام في المدرسة الجزائرية

د. بوطبة جلال وشيدة

اشكالية البحث:

ونحن هنا نتعامل من موقع شاهد العيان الذي يفضله أن يتابع المناهج اللغوية المدرسية وانعكاساتها اللغوية والاجتماعية على الطلاب* . فعلى الرغم من التقدم الكبير الذي حصل في ميدان البحوث اللسانية، فإن عملية تعليم اللغة ما زالت تركز على الجوانب الشكلية، ولم تأخذ حظا ملحوظا من ثمار اللسانيات الحديثة كنظرية المقام التي تتعامل مع اللغة في مستوى عملي ولغوي -كما سنرى- . ولهذا جاءت هذه الدراسة تدعو إلى ضرورة استثمار نظرية المقام في محاولة للإصلاح وتعديل مناهج اللغة العربية.

تحليل الموضوع:

إن اسدنا اليوم في حاجة إلى فلسفة لغوية جديدة، يُحسمون بها استعمال اللغة استعمالا صحيحا، فيفتقون بكلام بليغ في كل مقام يتأخرون فيه . ويُحسمون عن مرادهم في أي عرض شاموا، لكن ارتباط مناهج اللغة بالعمال والحركات يحول بينهم وبين إتقان النحو بفصوله ولصيوله. كما أن حصر البلاغة العربية واختزالها في البحث عن الوجوه البلاغية والخراف، جعلهم يفقدون القدرة على استخدام اللغة كأداة تأثير في المجتمع. ولو تتبعنا أعمال علماء النحو -كقمام ومحدثون- لوجدناهم قد فهموا النحو فهما يتفق مع ما انتهت إليه اللسانيات التعليمية التي تبني أبحاثها أساسا على مقامات الكلام. فرسموا طريقا للبحث النحوي يتجاوز أواخر الكلم وعلامات الإعراب. فبالنسبة للمحدثين انطلقت تحليلاتهم للنص اللغوي من المقام. فوصلوا إلى أن المعنى لا يتحدد في الصيغ الشكلية للجم كالأستفهام والأمر والنهي والنداء. لأننا إذا اكتفينا بهذه المعلومات الشكلية للبحث عن المعنى استحال علينا الوصول إليه. ذلك أنه كلما حاولنا عزل المقال عن مقامه فإننا في

يُعد مفهوم المقام الإشكالية التي شغلت التفكير الإنساني على امتداد قرون وهي تعود اليوم بقوة إلى الواجهة لتطرح من جديد. وقد قطع أنشواط كبيرة في اللسانيات اليوم، إذ أصبح عنصر المقام ومكوناته مركز اهتمام الباحثين في مختلف التخصصات، أما في ميدان التعليم فقد عدا تدريس اللغة مقترنة بمقامها من أولويات التعليم في الغرب .

ما أهمية هذا الموضوع؟

وإذا أكد على عنصر المقام واستقصي المكونات التي يتشكل منها، فإنني أحاول أن استقصي ما في اللغة من طاقات وإمكانات تتيج للمتكلم المعنى المراد. فالاهتمام بموضوع المقام هو اهتمام باللغة وسرعة فهمها وحسن استخدامها في المجتمع. أي امتلاكها وما أدراك ما امتلاك اللغة؟ إن امتلاك اللغة هو امتلاك القدرة على التواصل مع الآخرين كل حسب مقامه ومقتضيات أحواله. ولا شك أن التواصل مع الآخرين ومحاورتهم ومحاولة إقناعهم والتأثير فيهم هي من أبرز الإشكاليات المطروحة اليوم.

أسباب اختيار هذا الموضوع:

والمقام من الموضوعات التي لم يخصص لها الباحثون مكانة بارزة، ولم يتناولوه بدراسة مستقلة، عدا بعض الإشارات المقصضية التي لم تُدخَل في العرض المطلوب. مع أنه قطع أنشواط كبيرة في اللسانيات التعليمية كما قلنا، إذ أصبح منطلق الطرائق الحديثة في تدريس اللغة هو تمكين المتعلم من اكتساب اللغة وحسن استعمالها في مختلف المواقف التواصلية الحية. أما في بلادنا فما زالت المناهج تعتمد على الحفظ والاستظهار. والسؤال الذي يطرح: كيف تتم عملية تلقي وإعادة إنتاج الخطاب التربوي مقاميا؟

تحتكئي" إذا قلت في مقام طلب الحديث من صاحب غير مطموع في حصوله، امتنع إجراء التمني إلى معنى السؤال (4). وإذا قلت: "هل لي من شئفع؟" في مقام لا يسمع إمكان التصديق بوجود الشئفع، امتنع الاستفهام إلى معنى التمني (5). وإذا قلت في مقام من يدعي أمراً ليس في وسعه: "فعله"، امتنع معنى الأمر إلى معنى التحدي (6).

إن هذا يعني أن كماً هائلاً من المعرفة المقامية التي يشارك فيها المتحاوران لا بد منه، لكي يؤدي "الفعل" الكلامي على الوجه الصحيح. فمن خلال المقام يتم تدريب الطلاب على فهم أسلوب الاستفهام وأسلوب التمني، وأسلوب اللداء، وأسلوب الأمر، وأسلوب النهي في أسهل صورة، لأن أسماء الاستفهام قد تخرج عن معانيها الحقيقية إلى معان أخرى مثل التمني، التهمك، التوبيخ، الوعد، التقرير، التكذيب، الاستبطاء... وقد يجرح أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى معاني التهديد، التعجيز، التسخير الإهانة... وأسلوب التمني إلى معنى التهديد، التعجيز، التحدي... (7).

ولسبب البدء إلى معنى الإغراء... وتوفية كل هذه المعاني حقها تستدعي طريقة في العرض والتقديم غير الطريقة التي تعرض بها في مناهج التعليم حالياً. فنخرج علم النحو يعلم المعاني يتحقق باستخدام اللغة استخداماً مقامياً، حيث نلتقي فيه سلامة التركيب وجماله وإصابة المعنى في وقت واحد. إن مثل هذه الأقوال جديرة بالاهتمام، يمكن للمسؤولين في ميدان تعليم اللغة العربية الاهتمام بها في جعل الأداء اللغوي التربوي للطلاب وفق مقتضيات التواصل السليم. لأنها تحدد منهاجاً مبنياً أساساً على نظرية المقام، خاصة وأن درس النحو في مناهج اللغة العربية مازال قائماً على أساس نظرية العامل والحركات الإعرابية، وهذا له مساوي كثيرة. يقول أحدهم: إن غلبة الإعراب على كتب النحو المدرسي واتخاذها منطلقاً في التوبيخ، أدى في معظم الكتب المقدولة إلى تضييع صورة التراكيب وتمييزها، وأسهم في تصعيب النحو على

الحقيقة نحرر المقال من دفاء جوّه الطبعي ونحيله على شيء مشوه ممسوخ أو شيء جامد (1). فإذا حفظنا السياق من العبارة التالية: "ساكون هنا بعد ساعة من الآن"، ما عسى أن يكون معناها؟ بل هل يمكن أن نؤول هذه العبارة إلى معنى معين؟

لا شك أن هذه العبارة ركبت عناصرها اللغوية تركيباً سليماً من الناحية النحوية. ولكن يكفي أن ننظر المتلقي في التركيب وحده ليعرف الغاية من الخطاب وما يقصده المخاطب؟ من المؤكد أن التركيب السابق فإنه غير قابل لأي تأويل معنوي. ذلك أن المتلقي سيحتاج إلى معرفة: من هو الشخص المتحدث بصيغة المتكلم؟ فيكون معروفاً لديه ومميزاً من بين سائر الأشخاص الآخرين. ما هو المكان المشار إليه بـ"هنا" وما هو الوقت المميز عنه بـ"الآن". فتتحدد هوية الشخص ويتحدد لزمان والمكان وغيرها من المعلومات التي يحتاجها السامع تحديداً واقعياً. وهذه المعرفة هي ما نسميه المعرفة المقامية. وإدراك هذه المعرفة لا بد منه لمنع الالتباس وتعدد المعنى.

وينطبق هذا على صيغ لغوية أخرى فبالنسبة لفعل الأمر، إذا قلنا: "انفذوا!" معمول به لفعل أمر محذوف، فهذا صحيح من الناحية النحوية، لكن كيف يفهم السامع على المعنى المقصود في هذه العبارة؟ وماذا يقصد المتكلم بهذا الفعل المحذوف؟ إن الذي يدل على هذا الفعل هو المقام ذاته، وملابساته. فقد يعني: "افتح النافذة" إذا كان الجو سيافاً، وقد يعني العكس أي: "أغلق النافذة" إذا كان الجو شتاءً. وكذلك الحال بالنسبة للسؤال التالي: -هل يمكنك فتح النافذة؟ إذ لا يمكن للسامع أن يجيب بـ "نعم" وكفى. فالاستجابة هنا هي القيام بالفعل وليس الإجابة عن السؤال المطروح.

يؤكد هذا الاتجاه الكثير من لفظة العرب القدماء يقول السكاكي: متى امتنع إجراء هذه الأبواب -الاستفهام، الأمر، النهي...- على الأصل، تؤكد منها ما ناسب المقام (2). ويقول: لا يتصح المعنى في مثل تلك الأساليب اتصلحه إلا بالتعرض لمقتضى الحال (3). فعبارة: "لوئك

تُستعمل فيه في تمام المعرفة بها، ومطلنا أساسا في إتقان استعمالها(8). يقول: هُبْ أُنْكَ

أردت أن تتأدي رجلا اسمه: سعيد، يعمل معلما، وكذا الأكبر اسمه صلاح، فلنا يمكن أن نصوغ جملة النداء على أنحاء مختلفة:

- فإذا كان المتكلم زميلا لسعيد في مثل سنه أو لكبر منه والعلاقة بينهما متينة، فإنه يمكن أن يناديه قائلا: يا سعيد.

- فإذا كان قريبا منه: ناداه بقوله: سعيد.

- فإذا كانت العلاقة بينهما رسمية، أو كان أصغر منه سنا فإنه قد يُستهجن منه أن يناديه قائلا: يا سعيد، ويكون التيق أن يناديه بكنيته: يا أبا صالح.

- فإذا كان تلميذا من تلاميذه ناداه: يا أستاذ سعيد، أو أستاذ سعيد. ولو أن تلميذا نادى أستاذه باسمه مجردا هكذا: سعيد، لما أدرك الأستاذ أنه هو المقصود بالنداء(9)، أو تعالبه.

وما يمكن قوله هنا أننا إذا اكتفينا بالتحليل الشكلي لجملة النداء السابقة لوجدناها جميعا صحيحة في صوء قواعد اللغة وأحكام النداء. ولكن صحة الاستعمال هنا تتوقف على عنصر آخر غير لغوي يتعلق بالمقام الثقافي والمقام الاجتماعي والنفس. فالحقائق المحيطة باللغة والمتمثلة في وضع المتكلم ومنه وعلاقته بالمخاطب وقربه منه أو بعده عنه والمقام الذي يجري فيه الخطاب تتدخل كلها في استعمالنا للغة. وتستلزم مراعاتها شرطا أساسا في حسن استعمالنا لها.

في نفس السياق فقد يلتقي اثنان في أحد مجالس التعة، ويكونان صديقين قديمين لم يلتقا منذ زمن، أو يتعارف اثنان في ذلك المجلس ويأس كل منهما إلى الآخر، فيقولان عند الوداع مشيرين إلى ارتباطهما لتجدد اللقاء، أو للتعارف المسجد: فرصة طيبة، وقد يحدث أن يقول ذلك بحضور أهل الفقد فتكون العبارة نابية غير موقفة. لأنها لا تناسب مقام التعة. فخطأ الرجل لم يكن نحويا أو صرفيا أو نطقيا وإنما مقاميا.

التلاميذ(7). وإذا كان النحو شيء ضروري لأن اللغة لا تستقيم إلا به، فينبغي أن ينطلق تعليمه من حاجات التلاميذ للتواصل في المجتمع. فموص صبط قواعد نحوية نظرية، فقد يصبح من الضروري الانطلاق من نحو المقام، أي من واقع الطالب اليومي ومن حاجاته من النحو التي تساعد على الإقصاد. وهذا بحصر الوضعيات اللغوية التي تنسم بالطابع اليومي والتي تتيح له التواصل المنشود. وتدريبه على كيفية استخدام هذه التراكيب بحسب مقتضى الحال. ثم يجري استنتاج القواعد العملية. والقواعد العملية التي يحتاجها هؤلاء والتي يجري تثبيتها بالتعليم تشمل القواعد التداولية التي تربط بين العبارات اللغوية والأهداف التواصلية، والقواعد الاجتماعية، والثقافية الخاصة، وقواعد إدراك حركات الجسم وتقسيم الفضاء إنشاء التواصل اللغوي، وتدريبهم على كيفية استخدام هذه التراكيب بحسب مقامات الكلام ومقتضيات احوال السامعين.

إن نحو المقام يقتضي توجيه تعليمنا للقواعد على نحو يصبح الطالب معه يجدون أبوابا مستقلة في مقام الاستفهام عن الزمان وعن المكان... وفي مقام النداء ومقام التمني ومقام الأمر وفي قام النهي ومعانيها المجازية الناتجة عن اختلاف المقامات. ويجدون أبوابا مستقلة للتقديم والتأخير والحذف والتأكيد، كما يجدون أبوابا مستقلة في المبتدأ والخبر والفاعل والمفعول به. إن التدريس النظري لا يعكس علاقة وثيقة تربطه بالاستخدام الفعلي للغة، والدرس الذي يُحطط في ضوء النحو الشكلي لا يمكن أن يُنافس في فائدته للدرس الذي يُحطط في ضوء تدريس اللغة في مقامات حقيقية ذات دلالة ومعنى لدى الطالب، وكيف يتعامل مع هذه المقامات في حياته الشخصية والعملية. ولعلنا لو فعلنا ذلك لوجدنا لتعلم النحو عندهم معنى مقاميا.

وقد طرح نهاد الموسى أمثلة تبين كيف يكون المقام عنصر ضروري في اللغة التي

المعنى أن يتضح إلا باستحضار المتكلم الفطن والمخاطب اللفظ ومقام الكلام الحي.

ولما كانت اللغة مجموعة من المقامات، وأن هذه المقامات قد تكون مقامات نفسية كما يمكن أن تكون اجتماعية أو علمية أو أدبية، فاقترح أن نطرح مبدأ لكل مقام مقال في مناهج اللغة العربية من المرحلة الابتدائية حتى المرحلة الثانوية*. فقد تمت معالجة المقام من قبل البلاغيين المتأخرين على نحو تقيدي تعليمي؛ إذا كان المقام كذا فالمقتضى كذا. فلا بد أن يتعرف الطالب من خلال مناهجه على المقامات التي يكون فيها الإيجاز، والتي يكون فيها الإطناب والإسهاب وفي أيها يكون العزل وفي أيها يكون الجذ. وماذا يقول في مقام الشكر ومقام التهنة ومقام التعزية وفي مقام الحمد ومقام الشكر وفي مقام السؤال ومقام الطلب ومقام الأمر ومقام الدعاء وفي مقام الاستعانة ومقام التودد... وفي أي مقام يستطيع أن يتشرب الطالب الاستعارة والكناية والتشبيه وكيف يستطيع أن يتعرف أحوال أهلها من خلال الأساليب البلاغية

أما بالنسبة للمبتدئين فقد تُؤخذ تدريبات خفيفة مباشرة تجعلهم يستعملون المقال المناسب في المقام المناسب، وفي أي المواقف والمقامات نقول:

-صباح الخير. -صبح على خير. -شكراً، عفواً. -هنيئاً. -لا بأس. -كل عام وأنتم بخير. -الحمد لله على السعادة. -رحمكم الله. ورحمكم الله. -أحسنتم، وأحسنتم. -بلى للقاء... إلخ.

وهكذا نرى مدى الفوائد العاجلة التي يجنيها الطالب من خلال تطبيق نظرية المقام. والتي نحصى منها:

• أن الطالب لا يكتسب معرفة تمكنه من التمييز بين الجمل النحوية وحسب، بل معرفة تمكنه من أيضاً من التمييز -دخول صنف الجمل النحوية نفسها- بين جمل وارد سياقها وجمل غير وارد. وأنه يكتب قدرة تمكنه من تحديد متى يتكلم ومع من، وبماذا وأين، وبأية طريقة... وهي ما يطلق عليها التعبيرية. فقد

وإذا كان يسمح للمتكم إذا كان الخطأ نحويًا أو إعرابيًا فإنه من غير المقبول أن يخطئ مقامياً. لأن ذلك يعني عدم مخاطبة الناس بما يليق بمقامهم وهو ما قد يعرض العلاقات الاجتماعية للاضطراب، ويتضرر على إثرها التواصل بين الناس، بل وقد يكون لهذه المشكلة أبعاداً أخرى خطيرة قد تتجاوز هذه الحدود*.

في هذا السياق نقول: إن أداب الكلام واللياقة تقتضي أن يلتفت المتكلم إلى المناسبة التي يكون فيها والطرف الذي يتحدث فيه. ذلك أن الموقف والحال هما اللذان يحددان التعبير المناسب فإذا كان حديثه غير مناسبة فإن كلامه لا يكون موضع قبول حسن عند السامعين.

إنما إذ نربط اللغة بمقتضى الحال فلنأخذ في الحقيقة لربطها بالواقع وبالحياة. ونريد من خلال ذلك أن نسير عن حاجتنا إلى لغة جديدة نواكب العصر وتسابق الحداثة. لغة تتجدد بتجدد الحال وما يقتضيه كل مقام. إذ اللغة ليست مجرد أداة للتعبير والتواصل والمخاطبة، بل هي وسيلة للتأثير على العالم، ومقام الكلام هو الذي ينتج تأثيراً خاصاً في حقل المثقفين.

فالكلام في غير مقامه وفي غير حينه لا يقع موقع الانتفاع به. والخطاب لا تكون عناصره مجرد إجراءات تهدف إلى الوصول إلى أذهان مستمعيه بأي وسيلة أو ثمن، فكل خطاب معاصر يسعى إلى تغيير وضع معين، أو تدعيم آخر، أو

اتخاذ مواقف تجاه قضية ما. وكل هذه الاعتبارات تتطلب تغيير الشكل والأسلوب في كل مرة تبعاً للمقام وعناصر المؤطرة لعملية إنتاج الخطاب.

إن البلاغة ندعونا اليوم إلى إعادة النظر في تدريس مفهوم اللغة نفسه، وتدفع في اتجاه آخر ينظر إلى اللغة على أنها خطاب، أي شكل من أشكال الممارسة الاجتماعية. لأن اللغة جزء من المجتمع.

وصفوة القول: أن المقام والمتكلم والمخاطب عناصر غير لغوية ولكنها تمثل ضغوطاً إنجازية قصوى متى روعيت حسن الكلام وبلغت الرسالة مذاها وتحقق هدفها. ولا يمكن

على الطالب- يعرضه نحو المقام، الذي يكون حينئذ إجابات عن أسئلة تُطرح في وضعيات حقيقية يعيشها يوميا. فتكون النتيجة التي يحصل عليها: اكتساب اللغة وحسن استعمالها. أي حسن مخاطبة الأمة، والأمة إذا لصنت خطابها أقبلت عليك.

وأخيرا نقول إن تعليم اللغة من خلال مقامات الكلام طموح يسهل مثاله والتكامل معه عندما نجعل المقام أداة تربوية طوعية بيد المدرسين والطلبة، ووسيلة حية يمتلكونها. من ثم نأخذ على عاتقنا تطويره ليصبح أكثر ملائمة لمعالجة المشاكل اللغوية. إن المتكلم العربي اليوم بحاجة إلى صياغة خطاب ملائم للمرحلة التاريخية التي يعيشها، ومناسب من الزاوية الساندية، خاصة بعد أن أضحي التدخل المعرفي للسمة اللازمة للمعرفة الراهنة، وأصبح العالم يعيش مفهوم "القوية الكونية" ومفهوم "عصر السماوات المفتوحة". هذا التدخل أثر بصفة بالغة على مفهوم المقام، ودوره في الخطاب. حيث صار المتكلم العربي مثالباً بأن يكون أكثر معرفة من ذي قبل بالظلم من الاستراتيجيات والمعارف وأساليب القول في مختلف المقامات والظروف، وأمام تغير المساطين وأحوالهم، وتعدد القيم المشككة لوعيمهم، وتعدد مصادر المعرفة لديهم. والخطاب من غير ملتق يتخوفه ويثأثر به ويتسلل له. بل لعل المتلقي هو المجدد الوحيد للخطاب.

وصفوة القول: لم يَدُ بوسعنا إهمال القضايا المقامية والعلاقات القائمة بين المتكلمين والمتلقين، لأن المقام حير آلية يستلج بها المتقنون والمفكرون والسياسيون... في عصرنا الحاضر، وهذا من أجل تبرير مواقفهم وتبرير خطاباتهم وبناء جسور التواصل المقنع بينهم وبين متلقيهم. وأخيرا لعل أن تكون هذه الدراسة محاولة مفيدة على طريق الدراسات المتخصصة في ظاهرة المقام. وأن تنبه المعنيين بالأمر في ميدان التربية إلى أهمية نظرية المقام في بناء منهج واقعي، يدفع عجلة الدرس في اللغة العربية ليمتاز مرحلة التعليم التقليدي إلى مرحلة تواكب الحديثة والتطور.

ذكر بعض الباحثين (10) أن أطفال الشيلي يعرفون أن تكرار السؤال يعني التشتت. وأن أطفال المكسيك يعرفون أنه من غير المناسب اجتماعيا توجيه السؤال بطريقة مباشرة. وأن أطفال البرازيل يعرفون أن الإجابة المباشرة عن أول سؤال في الحوار يعني عدم الرغبة في الكلام. وأن إجابة عامة تعني إمكان استمرار الحوار على أن تُرد الإجابة المباشرة عن السؤال في المرحلة الموالية. إن ذلك يدل أن الطالب حين يكتسب لغته يكتسب منها ما يكفي لاستعمالها استعمالا صحيحا في الأداء ونطقا وأدباً ومفردات وتراكيب.

• وذلك يعمل على حل إشكالية أخرى وهي: فصل اللفظ عن معناه، والتي هي أحد أبرز المظاهر السلبية التي تتهز بها صورة التحصيل اللغوي لدى الطالب العربي. فاللفظ والمعنى لا يمكن أن يسمو أحدهما دون سمو الآخر، فالألفاظ عناوين معانيها. ففي ضوء المقام لا بُد من ظهور هذين العنصرين معا في كل مقام من مقامات تعليم اللغة. إن هذا المنهج سيسوق المفردات الجديدة في دروس اللغة العربية في المقام المناسب لها، فلا تخرج كلمة حتى يعرف المتكلم مقامها. فيختار اللفظ الذي هو أخص به. وبالتالي فإننا عندما نقول إن فلانا يعرف معنى كلمة ماء، فإننا نعني أن هذا الشخص يعرف كيف يستخدم هذه الكلمة في مقام معين ويجعلها جزءا من معجمه اللغوي يستعصرها مع كل مقام جديد فهذا الاستخدام هو الذي يحدد معناها.

• وتعليم المفردات اللغوية مقاميا سينأى بأبناء العربية عن أن يستعملوا الألفاظ استعمالا فصافضا، يهدر ما يكون لكل لفظ من خصوصية، وظلال لا يشركه فيها لفظ آخر. وهذا سيجعل اللغة العربية تُدرس على أنها أداة تأثير إلى جانب وظيفتها التعبيرية والتواصلية.

• وبذلك لا تكون دروس اللغة العربية - خاصة النحو- دروسا بالمعنى التقليدي، لأن درس النحو سيكون عبارة عن ورشات عمل، والطلاب حين يقوم بالعمل داخلها يعمل بجِد واجتهاد ويتعب لكنه لا يشعر بالجهد الذي يبذله، لأن نحو الإعراب -الذي يأت عينا تقبلا

الهوامش:

(1) كمال بشر: دراسات في اللغة، القاهرة، 1969، دار المعارف، ص 129.

* رسالة ماجستير بعنوان: دور المقام في نظم اللغة العربية بالمدرسة الجزائرية، توفقت الرسالة سنة 1998.

- هذا البحث الميداني الذي قمنا به لتحقيق الدراسة موضوع البحث الحالي، والذي يعمل عنوان: اللغة العربية بين تعليم نحو الإعراب إلى تعليم نحو المقام.

(2)(3)(4)(5)(6) السلكي: مفاتيح العلوم، مصدر سابق، ص 416.

(7) نهاد الموسى، الأساليب مناهج ونماذج في تعليم اللغة العربية، 2003م الشروق، ط 1، ص 190.

(8) نهاد الموسى: اللغة العربية في سياقها الاجتماعي - ضمن اداب اللغة العربية وطرائق تدريسها، ج 2، جامعة القسن المفتوحة، 1993 ص 63.

(9) نهاد الموسى: نفسه، ص 190.

* كما اقترحت نحو المقام بدلا من نحو الإعراب منذ قليل.

* في هذا السياق نعرض أمثلة عن الذين أخطأهم التوفيق في إحداث كلامهم بما يناسب مقتضى الحال. د

نقص كتب اللغة بأخبار الأبناء والشعراء الذين لم يراعوا مقتضيات أحوال مخاطبيهم فتلفوا غوبلت تختلف بمقدار مخالفتهم مقتضى الحال.

1- دخل أبو النجم على "علي بن هشام بن عبد الملك" وقد انشده لرجوة (1):

صغراء قد كفت ولما تفعل... كانتا في الألفي عين الأهل. وكان هشام "أهل العين" فامر بحبسه

2- دخل جرير على "عبد الملك بن مروان" وشرح ينشده بقصيدة مطلعها:

انصحو؟ لم فؤادك غور صاح... عنية هم صبحك بالروح.

واستكر عبد الملك هذا المطلع وقال له:

بل فؤادك أنت يا... (2).

فكانه استقبل هذه المواجهة معه فرد عليه بنفس.

3- حينما بدأ "البحراني" إحدى قصائده في المدح بمطلع ويقول فيه: لك الولول من ليل تقصر آخره... (4) ثم عليه علماء الذوق حملة شعواء.

4- رمدح "بشحق بن إبراهيم" الخليفة المتعصم في يوم احتفاله ببناء قصره بالميدان، وكان أول بيت في قصيدته تشبيها بالديار الخرية والتصور الحقيقة على عادة شعراء الجاهلية:

يا دار غورك تبلى فصحك... يا ليت شعري ما الذي أبلاك (3)

فتطير الخليفة وتطير معه المدعوون وعصم الأسف والفرح من قوله، وقد كانوا في نشوة وسرور يستعدون لسماع طيب القول.

5- وفي سوق الكلام خارج إطار مقتضى الحال قال لأحمد إصابه يمنحه: أنت كقلب في حفاظك للمهود... وكلاهما في فراع الخطوب (5)

وقد أراد بهذا أن يجعل صاحبه، فاستحلت هذه الجملة لها وكذا حسرة على ما سمع. بنظر

لذلك (1)(2)(3) يكرى شيخ أمين: البلاغة في ثوبها الجديد، الجزء الأول، دار العلم للملايين، 2001 ص 41

(4) محمد عبد المنعم غفاجي: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، بيروت، 1992 دار الجيل ص 53

(5) علي عبد الواحد وافي: اللغة والمجتمع، نج: عيسى البابلي الطيبي، القاهرة، 1946 دار إحياء الكتب العربية، ص 9.

Lyons (J) Elément de linguistique

générale; Trad. de J.Durant, Larousse 1978.



النص، مقاربة لسانية اصطلاحية

د-رشيد حليم *

المركز الجامعي بالطارف-الجزائر

L'importance de cette question est l'objet de mon article qui étudie ce rapprochement de ce terme et d'analyser les formes conceptuelles exercées par le texte aux avis des chercheurs.

**Dr/ Rachid Halim /Maître de conférence en linguistique et analyse du discours

تمهيد:

إن إيجاد تعريف جامع لماهية النص عملية صعبة إن لم نقل إنها مستحيلة إلى حد ما، ذلك لأن الاختلاف حول جوهره يكمن أساسا في اختلاف التصور لكونته والأهداف المرجوة من دراسته. ولكن المعرفة لا تصدها العراقيل، إذ يمكن الوقوف على مفاهيم مختلفة لهذا مصطلح إذا ما حاولنا اللجوء إلى جهات معرفية تكشف عن مفاهيمه.

1- مفهوم النص:

إن حدود النص ونظريته ومفهومه تتجسد وتتبلور وفق منطلقات شتى، سواء أكانت إيديولوجية أم نفسية أم خلقية، فالنص يتوقع في الزمان الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتم في مادة اللسان وسطنتاج التاريخ الاجتماعي.

أ- مفهوم لغوي:

قال ابن منظور في مادة "نصص" النص: فعل الشيء، نص الحديث، بنصه نصا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص. قال أبو عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا نص للحديث من الزهري (1) أي أرفع له وأسند. يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك نصصته إليه (2)، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من أحكام (3).

المخلص:

عرف البحث اللساني مصطلحات لغوية حملت شحنات مفاهيمية مواتية لبينات علمية مختلفة التطوير. ومن تلك المصطلحات اللسانية التي لها حضور معرفي متميز في واقع الدراسة نذكر مصطلح النص.

عُدّ موضوع النص من أصغر الممائل العلمية التي شهدها وقع للنقد اللساني المعاصر فهو ميدان معرفي خصص مزال الباحثون يستقصون حدوده ويقاربون مفاهيمه.

ولأهمية هذا الموضوع تأتي مقالتي لتقارب حدود النص، وتحلل الإشكال المفهومي الذي يحمله في نظر النقاد والدارسين.

** استاذ محاضر مؤهل في اللسانيات وتحليل الخطاب

Résumé

Titre: le texte rapprochement linguistique terminologique.

la recherche linguistique a connu des termes linguistiques chargées de concepts correspondant aux environnements scientifiques pour des théories différentes.

Et parmi les Thèmes qui sont utilisées vivement, et qui ont d'ailleurs une présence distincte dans la réalité de l'étude on mentionne les termes du texte.

L'objet du texte représente la question scientifique la plus difficile dans la critique contemporaine, et il est toujours un domaine fertile et cognitif pour les chercheurs qui ont essayé de définir son concepts.

الأدبية والمُعَدَّاس النقدية، فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته مركزة على التواصل، كما عُدَّ في نظر اللسانيين مساحة للتأليف وتحليل المكتوب ونقد، ولما شكله وصيغته فإنه نظام إعلامي جهازه الأول الدال والمندول، أما الأصوليون فيرون أن النص بنية لغوية مغلقة ومستقلة عن وعي المتلقي لها.

وحاول بعض المهتمين بالظاهرة النصية تقديم تصورات إجرائية لعالم النص، ومن أشهر في هذا المجال، نذكر:

2- مفهوم النص عند منظرية:

أ- عند علماء العربية القدامى:

حظي مصطلح النص باهتمام علماء العربية على اختلاف مشاربهم العلمية والمذهبية، ومن ثمة ظل النص صناعة أساسية تدور في فلكها كل ما أنتجه العقل العربي من صناعات وما ستأغه من أفكار، لأن مدلوله لم يتجاوز -في الغالب- سلطة النص المقدس، فسبق الممارسة الإجرائية تصديرها النص القرآني، إذ لم يحظ نص لم يحد بنصوص العربية بعناية الباحثين والعلماء، حتى به القران الكريم (8).

ويشير الأصوليون إلى ارتباط مصطلح النص في الثقافة العربية بمادة لا ينطرق إليها ظن أو احتمال، فلا بد لها من الإبانة والوضوح خاصة في مجال الأحكام، فنص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظها عليه من أحكام (9)، وبذلك حمل مصطلح النص مطلق الأحكام التي لا تحتل إلا دلالة واحدة، أي دلالة منفردة لا تحتل التأويل (10).

اقتربت دلالة النص عند أغلب الأصوليين بالتعيين واستبعاد التأويل، وإلغاء أي دلالة مستترة، يقول الإمام الشافعي -رحمه الله- النص خطاب يعلم ما أريد به من حكم سواء كان مستقلاً بنفسه، أو العلم المراد به غير ذلك (الاجتهاد) (11).

وفي التراث النحوي العربي دل مصطلح النص على المنقول من كلام العلماء المصطر في مظان مؤلفاتهم، كما تروى في احتجاج ابن هشام بما يذهب إليه سيويه من تخريجات

وتوافق بعض اللغويين عند تعريف كلمة "نص" بأنها: الرفع ومن ثم قالوا: نص القول أي رفعه وأسندته إلى صاحبه (4) وهو المعنى الذي أشار إليه طرفة بن العبد في قوله: (منقارب) (5). فنص الحديث إلى أهله *** فإن الوثيقة في نصه

ب- اصطلاحاً:

من العسير تحديد ماهية النص وأبعاده الاصطلاحية لتتويع الاتجاهات وتعدد الرؤى، ولكونه فضاء لأبعاد مختلفة متعددة ومتنازعة إضافة إلى كونه شحنة انفعالية محكومة بضوابط لغوية وقيم أخلاقية ومرجعيات ثقافية وخصائص اجتماعية، لقد ظل النص محكوماً بسلطنتين: سلطة إنتاجه وسلطة التقارئ، وهناك علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي، وكل منهما يتمتع بسلطته.

غير أن بعض المنظرين للمعرفة الأدبية واللغوية والفلسفية زهدوا في صنع تعريف ظاهر للنص، كما يقول جيرار جينت "لا أهتم بتعريفه على الإطلاق إذ مهما كان النص فبإمكانني أن أدخله وأن أخله كما يشاء" (6).

وهكذا اتسع مفهوم هذا المصطلح وتشعب حقله تشعباً تجاوز أي حقل معرفي آخر، فأصبح النص كياناً منسوجاً من المصطلحات والتطعيمات والإضافات، إنه جسد من علفات مختلفة، بل إنه لعبة متفتحة ومنغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المعال أن نكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، ذلك أن النص مولود لأكثر من أب، فليس للنص والد واحد بل مجموعة من الأقارب والأنساب والأجداد والآباء، تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطبغ بعضها فوق بعض، وتتراكب أتربة فوق أتربة مشكلة طبقة رسوبية وكل طبقة من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره.

فالنص الواحد لا يتمتع بحدائث أو بقديم إنه يتناهل في مجموعة من الأصال وينزل دفقة واحدة، ولذلك فهو مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية (7).

لما من زاوية للقراءة، فالنص يتموقع في محيطها، فليس مفاهيمها وبتلون بتلون النظريات

On appelle texte l'ensemble des énoncés linguistiques soumis à l'analyse le texte est donc un chantions de comportement linguistique qui peut être écrit ou parlé.

لقد ارتبط مفهوم النص بمنظريه الذين كانت لهم توجهات علمية ومنهجية في حقل البحث اللساني، تجلى في ما كتبه أصحاب المدرسة البنوية على اختلاف انتماءاتهم العلمية، فيما يعرف في البحث اللساني الحديث بالاتجاهات اللسانية أو المدارس اللسانية وهي كلها ثمار الدرس اللساني السوميري الذي ثبت في مطلع القرن الماضي.

لم يصطلح رواد المدارس اللسانية الغربية على وضع مصطلح موحد ودقيق يجمع مفاهيم النص يمكن الاعتماد عليه بصفة نهائية في التحليل اللساني أو النصي. وتكفي الإشارات التحريفية التي رصدها أولمسليف، هاريس وجون ليونز حيث يمثل كل واحد منهم اتجاها لسانيا معروفا.

دلالة النص عدد يللمسليف
:HJELMESLEV

يعد يللمسليف أحد أعمدة المدرسة النطقية (الغلوسيماتيك)، وقد نظر هذا اللساني إلى مفهوم النص من خلال ما ورثه عن دو سوسير من آراء، وما أنتجه البنويون من أبحاث، ففي منظوره النص بنية لسانية كبرى قابلة للتحليل بدءا من العناصر اللغوية الأساسية وانتهاء بالعناصر الصغرى التي يمتلئ معها أي فعل وصفي نظرا لامتناعها عن التجزئة، فالنص قول قد يكون مكتوبا أو شفويا لا يفرض لمعاري المسافة أو الزمن، فهو نتاج لساني مرتبط لسانيا بفرضي الإقادة وهو ما يمثل جانب المضمون، كما يتعلق ببنيته الكبرى التي تتمتع بقابلية الوصف والتحليل(15).

- دلالة النص عند زيلنغ هاريس، يعتبر هاريس أحد المؤسسين الأوائل للاتجاه البنوي التوزيعي، وهو أستاذ العلم الشهير نعمو تشومسكي، ولقد ارتبط مفهوم النص عند

نحوية، فينص على أن ما يستخلصه من قواعد ما نص عليه سيبويه(12)، وقبله ابن جني يشق اسم المفعول "المنصوص" من الفعل نص، للدلالة على نصوص المدونة للغوية العربية التي أجمع العلماء على صحة الاحتجاج بنصوصها، قال ابن جني: "أعلم أن إجماع أهل البلدين إما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص ص(13)

نخلص إلى التأكيد على أن مصطلح النص قد ارتبط بالنص المعجز، وفصيح كلام النبي، وما ورد عن العرب من شعر ونثر، وهذه النصوص جميعها تحول على معنى رفعة الإسناد وقوة للشاهد اللغوي، إضافة إلى الكمال اللغوي من جهة وإلى تنامي هذه النصوص في الزمان والمكان بما لا نظير لها، وهي النموذج اللساني في لسان العرب Modèle linguistique arabe

ب- عند الغربيين:

1- مصطلح النص في الدرس اللساني العربي: لم يكتف مصطلح النص في الثقافة اللسانية الغربية على الدلالة المعجمية التي تحول على مفهوم النسيج: tissu، ليتجلى بصور مفاهيمية متعددة تبعا لتنوع المرجعيات العلمية واختلاف المدارس اللسانية والاتجاهات النقدية، ولذلك يتلون مفهوم النص باتجاه كل باحث وانتمائه العلمي ومنطلقاته الفكرية والإيديولوجية، مما وفر للدارسين كما متووعا من المفاهيم التي تطرقت إلى إزالة الستار عن هذا الغرض، سنقتصر على المهم منها، دون إخلال بالموضوع أو إطالة تجر إلى السامية.

إن تعريف النص في الدرس اللساني الغربي قائم على المادة اللغوية المشكلة للنص من أقوال وملفوظات محددة، مكتوبة كانت أو شفاهية كما في تعريف جون ديوي: النص مجموعة المنطوقات اللسانية المعدة للتحليل، فالنص يصير عندئذ عينة من السلوكات اللسانية التي تحدث أن تأتي مكتوبة أو منطوقة، هذا ما وافقا إلى ترجمته من هذا النص الأصلي(14)

إخراج النصّ فهما وقراءة من ذلك المستوى العلمي إلى ميدان آخر أرحب وأشمل لدراسة النص، يعرف بلسانيات النص الذي لم يبرز للوجود إلا في سبعينيات من القرن الماضي.

2- مفهوم النص في لسانيات النص:

قيل بعض الباحثين مصطلح: science du texte المنتج بالفرنسية بما يظايره في العربية، أي علم النص كما ألف صلاح فضل كتاباً مهماً تحت هذا العنوان 'بلاغة الخطاب وعلم النص' (18) ومثاله صانع سعيد حسن البحيري في كتابه 'علم لغة النص' (19) أو بتسمية مقابلة للمصطلح الفرنسي: linguistique textuelle وهي لسانيات النص (20) وهذا الأخير ينسجم معرفياً وعلمياً مع ما يبحثه هذا العلم إضافة إلى دقة الاصطلاح، ولاضير في استعمال المصطلح الأول.

تتخصص وظيفة لسانيات النص في وصف الجوانب المختلفة لإشكال الاستعمال اللساني وأماط الاتصال وتوضيحها كما تُحلّل في العلوم المختلفة في ترابطها الداخلي والخارجي (21). ولقد اهتم الباحثون في هذا الميدان بإيجاد تعريف للنص، واتخذوا من أولئك العلماء:

1- رولان بارت: ساهم رولان بارت في صياغة علم يخص النص، فأحاطه بجملة من النظريات جمعتها العناوين الرئيسية التالية:

- أ - أزمة العلامة
- ب- نظرية النص
- ج- النص والثر الأدبي
- د- الممارسة النصية

لقد عرف رولان بارت النص من زوايا متعددة، حيث خص النص بأربعة مفاهيم تمثل جملة ما قيل عن النص في الدراسات الأدبية واللسانية والتعليمية. وفي هذا المضمار يقول بأن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وأن نظرية النص علم كنسج بيت العنكبوت، ويقول أيضاً إن النص هو نسج الكلمات المنظمة في التأليف بحيث تفرض شكلاً ثابتاً (22).

لقد وضع بارت مفهوم النص من خلال تمثله ببيت محكم، تنسجه أحقر دواب الأرض،

العلمين بلسانيات الجملة حيث جاء التركيز في دراسة هاريس للنص على البنى اللغوية الشكلية دون إفادة الباحثين بمفهوم صارم للنص.

اعتبر هاريس النص وحدة ثقافية تتضافر إلى ما يحمله النص من ليات لسانية لا تحصر النص في نطاق التركيب النحوية الظاهرة.

نشر هاريس دراسة في مجال النص عنوانها: تحليل الخطاب، استعمل في اكتشافه لعالم النص إجراءات اللسانيات البنوية، وركز في عمله على الينيين مهمتين:

•• العلاقات التوزيعة بين الجمل

•• الربط بين اللغة والموقف الاجتماعي

- مفهوم النص عند جون ليونز:

تجلت رؤية ليونز لماهية النص من خلال رفضه لقراءة هاريس للنص الذي اعتبر النص سلسلة من الجمل المترابطة، وهي الجمل التي يتألف منها النص وهذه سمة تعرف بها النصوص من الوجهة الشكلية، وهو المبدأ الذي قنع به فالنصوص تتمسج بواسطة الجمل المختلفة أو التعبيرات الجاهزة (16)، أما مفهوم النص فقد يكشف من خلال الخصائص المميزة التي يحتويها وتقضي إلى التماسك (17).

إن مفهوم النص عند معظم اللسانيين المنتمين إلى المذهب البنوي يتفقون على اعتبار النص بنية لسانية عظيمة مكثفة بذاتها لا تحتاج إلى عوامل إحيائية أخرى، أو للوقوف أمام سلطة المعنى ومرجعياتها. والقاسم المشترك بين ما أوردا من تعريفات هو إدراج مفهوم النص ضمن لسانيات الجملة التي كرس رولد البحث فيها على تحليل البنى النحوية.

إن الجهود المفعمة بالجد هي التي ساهمت في كشف بصور اللسانيات البنوية في ولوج كنه النص ولم يعد في نظره بنية كبرى مغلقة قابلة للتجزئة، وصار الاهتمام بالنص ككيان له مقومات فاعلة تتمثل في ظروف إنتاجه وسياقات إخراجة وكيفيات تلقيه.

لم يلبث التوجه الشكلاني أن تدرج أمام المحاولات العلمية الجادة التي ساهمت في

نجد في للنص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

اعتبرت كريستيفا للنص سلعة إنتاجية وهو مفهوم يشير إلى مجمل العمليات التي تجري على المدلولات التي نثر عليها منتجة أو محولة في هذا النص أو ذلك، فالنص يمثل حركة مزدوجة بين قاعدية الكتابة ومخصبات القراءة الواعية، وتعمل الكتابة فضائياً الإنتاج والتحويل أما القراءة فتكشف علاقات التناص من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل بشكل يسمح بإبراز إنتاجية الأثر وقابليته على الانفتاح القرآني، ما دام النص ملكاً للجميع(25)

وبهذا التعريف كسرت كريستيفا تلك السياجات الحددية التي أحكمت البنية إغلاقها على النص، وأطلقت اللسان لمفهوم النص رحباً يوجب عالماً لا محدوداً، ويسبح في فضاء واسع الأرجاء.

3- مفهوم النص عند فان ديك:

ينظر هذا العالم إلى النص نظرة مبنية على اعتبار النص وحدة دلالية مستقلة تتشكل من بنية سطحية توجهها وتحفظها بنية عميقة دلالية (26)، ويتعرفه للنص بوضوح فان ديك جملة من الشروط العملية تخص النص، منها:

- يمكن تلخيصه في عنوان
- استرجاع مضمون النص بواسطة ملفوظات أخرى لا تنتمي إلى النص الأصلي إذا كان طويلاً خاصة

- إمكانية تتبادل نصوص أخرى متنوعة تتمتع ببنيات دلالية متميزة(27)

4- تعريف النص عند من-ج شميث:

إذا كان مفهوم النص عند فان ديك يقوم على أساس دلالية بحثه تتم على مستوى البنية العميقة التي تكل جملة من التصورات والمفاهيم التي تتسج عالم النص، فهناك اتجاه آخر يمثلته شميث، حيث يعتبر النص آلية معدة للتواصل، فهو يمثل تشكيلاً لمانية منطوقة لها بعد اتصالي محدد المضمون، يشترط شميث أن يحمل النص وحدة مزدوجة: محتوياً ومقصداً، ويؤدي وظيفة الاتصال بإتقان ووضوح(28)

وإن كان في الثقافة الإسلامية هو أوهن البيوت على الإطلاق(23)، ولكن في صناعتها له دليل اتفاق وبه تنتظر ولادة النص، فكل منهما منتج لعملية مجبوكة وشديدة التماسك، ومن ثمة فقد وسع بارت مفهوم النص باستخدام التشكيل الشبهي ثارة وبالتأكيد على الجوهر ثارة أخرى، بتأسيس نظرية خاصة به.

فالنص عنده نشاط وإنتاج، وهو بهذه الآليات يصير قوة متحولة، ويصير بناء يجمع معارف عدة ويتلقى ثقافات أخرى، فهو بناء أسسه انفورل المختلفة. وهو ما يتناقض مع نظرة جوليا كريستيفا

2- جوليا كريستيفا:

وضعت جوليا كريستيفا منهاجاً جديداً تحدثت فيه عن النص وماهيته ونظريته في كتابيها:

أ- بحوث في سبيل التحليل العلاماتي.

ب- نظرية الرواية

وقد أكلعت كريستيفا الشكل النهائي لنظرية النص التي عينت بها المفاهيم البارزانية بقطعيتها بأنظمة ممارسية خاصة بسميائية الدلالة وهي:

- ممارسات دلالية

- الإنتاجية

- التضمن

- خلق النص

- التناص

- تخلق النص

عرفت كريستيفا النص تعريفاً شاملاً فهو، "آلة نقل لسانتي، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصل أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة"(24).

وقد وضح الأستاذ سعيد يقطين غولامض هذا التعريف، ونلّل لنا مقاصده، إذ يفهم حدود النص بأنه إنتاجية وله علاقة باللسان وهي علاقة توزيعية أي علاقة قائمة على الهدم والبناء، ثم إنه مؤسس على مجموعة متبادلة أو متناصّة إذ

للكلمات "المنظومة في التأليف والمنمقة بشكل ثابت، أهم مهماته أنه يضمن بقاء الشيء المكتوب وهو مرتبط تاريخياً بعالم أكل من النظم والقانون والأدب والدين والتعليم.

ج- يذهب قسم ثالث إلى ربطه بفعل الكتابة يمثل به بول ريكور، فالنص من منظور لساني، هو كل خطاب تثبته الكتابة، إذ هو أداء لساني وإجاز لغوي يقوم به فرد معين.

د- قسم رابع يذهب إلى أن النص يمثل بنية من نمط مختلف، إنه يشكل وحدة دلالية توجه في سياق بارز، ويمثل هذا الاتجاه هالداي ورقية حسن وفان نيك

هـ- قسم خامس: يعرف النص على أنه وحدة دلالية مرتبط بعملية الاتصال وهي وظيفته الأولى، ويمثل سميت هذا الاتجاه.

وعلى أية حال، فالنص ظاهرة رمزية تتحدد ماهيته من خلال علاقته مع خارجه، ويتعين بفعل مكوناته الداخلية وهو ليس مجرد مجموعة من الرموز اللغوية، بل إنه بنية معقدة متعددة المستويات، إنه تشكيلة كثيفة من علاقات الربط اللغوي واللالائي والتماسك المنطقي، تتداخل فيها مساحات من الإحياءات النفسية والاجتماعية والتاريخية وغيرها.

-الخاتمة

بعد أن استعرضت بالتفصيل المضامين المختلفة لمفهوم النص في كثير من التوجهات العلمية الحديثة والمعاصرة، نخلص إلى مجموعة من النتائج نذكرها مرتبة:

1- لم يصرح بمفهوم النص في الثقافة العربية القديمة إذ لم يرد ذكره في النص الحكيم ولا في مدونات فصح أئوالهم إلا قليلاً.

2- إن مصطلح النص ليس غريباً عن الوعي الفكري لغة العربية، والقول بأنه نتاج الحدثة تجاوز أرسيدها الحضاري الذي أسس بنيانه على ثقافة فهم النص المعجز والمقدس.

3- إن تعدد مفاهيم هذا المصطلح دليل على أننا أمام غرض معرفي معقد، وبالفعل يمكن إرجاع هذا الثراء المفهومي إلى اختلاف الباحثين في تصوراتهم لمثل هذه الحقول

وقدم محمد مفتاح بين يدي الدارسين مجموعة من التعريفات المتشعبة ذات امتداد سري بماهية النص وحدوده.

*- فهو مدونة كلامية: أي أن النص لا يمكن أن يكون صورة فونوغرافية جامدة، وإنما حدث كلامي.

*- وهو حدث بمعنى أنه يقع في زمان ومكان محددين، لا يمكن أن يتكرر عكس الحدث التاريخي.

*- وتفاعلي أي يقوم بعملية التواصل، مع أن النص يمتلك وظائف أخرى،

*- وتوصلي: أي أنه يسعى إلى نقل الخبرات والتجارب إلى الآخر .

*- ومغلق: أي له امتداد في الزمن من حيث أن الخط يقوّن تبدأ بمجال وتنتهي عنده، وقد نبه دوسوسير على هذا المبدأ (29).

ولا شك في أن هذه التعريفات تعكس تنوع وجهات النظر في إرجاع مفهوم النص إلى الخصوصيات الاجتماعية والنفسية والحضارية، فهناك التعريف البنوي والتعريف الخائض باجتماعية الأدب، والتعريف الذي يركز على الجانب الفلسفي في الأدب، والتعريف الخاص باتجاه تحليل الخطاب.

ومن هذه التعريفات خلص محمد مفتاح إلى تركيب تعريف جامع للنص فهو -أي النص- مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة (30).

والملاحظ أن هذا التعريف قد حاول الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالنص: الاجتماعية، التاريخية، النفسية واللسانية. وعصوما فإن الباحثين لإشكالية النص يتوزعون على خمس زمر في النظر إلى مفهوم النص:

أ- يذهب جماعة منهم إلى تعريفه مباشرة من خلال مكوناته، يمثلهم تودوروف، فالنص في رأيه نظام تضميني يستطاع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي، نحوي ودلالي، وهو يولّي النظام اللغوي ويتدخل معه.

ب- قسم ثان يعرفه من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي ويمثله رولان بارت وجوليا كريستيفا، فالنص في مفهومهما نسج من

- 13- الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، طبعة دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ج1، ص190
- 14-J-DUBOIS et autres dictionnaire de linguistique et des sciences de la language p482
- 15- حامد أبو حامد، الخطاب والقارئ، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، مركز الحضارة العربية 2، بيروت 2003 ص60
- 16- أحمد عفيفي، نحو النص، مكتبة زهراء الشرق، ط1، مصر 2001، ص23
- 17- م، ن، ص ن
- 18- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت 1992
- 19- سعيد حسن البحري، علم لغة النص، مفاهيم واتجاهات، الشركة المصرية العلمية للنشر، ط1، مصر 1997
- 20- ورد مصطلح لسانيات النص عولفا لكتاب محمد الخطابي، لسانيات النص، مدخل إلى تسام الخطاب، كما ورد هذا المصطلح في كتاب مهدى في السانيات للاستاذ خوله طالع الإبراهيمي .
- 21- غار ديك، علم النص مدخل متداول، الاختصاصات، ترجمة سعيد حسن البحري، دار القاهرة للكتاب، ط1، مصر، ص11
- 22- مختار عيالي، الأسلوبية وتحليل الخطاب، مركز الإنشاء الحضاري، ط1، بيروت 2002 ص124 وينظر لذا لفرض ترجمة محمد الرغالي ومحمد خير البقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي ع10، 1990، ص35.
- 23- لم تكت تسمية السور القرآنية من المشتريات إلا بالنمل والعنكبوت والنحل وأشار إلى النمل بمساكنه: ﴿ حتى إذا ثُوراً على واد النمل قالت نملة يا أيها النمل انحلوا منكم لا يطمعكم سليمان وجنوده وهم لا يشعرون (18)﴾، النمل 18/27 كما وصف بيت العنكبوت بقوله تعالى: ﴿مِثْلَ الذِينَ اشْكُوا مِنْ نُونِ اللَّهِ أَوْكِاءَ كَمِثْلِ الْعَنْكَبُوتِ اشْكُوا بَيْتاً وَإِنْ أَوْفَى إِلَيْهِمْ لَبِيتَ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ خَلَّوْا يَمْكُونُ (41)﴾، العنكبوت 41/29
- 24- محمد عبد الجبار، النص الأدبي والعنقي، الفكر العربي ع89 سنة 1997، ص66
- 25- محمد حمود إستراتيجية القراءة والإلقاء، منشورات ديدكتكا، دار الخطابي للطباعة والنشر ط1 الدار البيضاء 1993، ص28
- 26- زيفتسلاف ولورينك، مدخل إلى علم النص، ترجمة سعيد حسن البحري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003، ص56
- 27- م، ن، ص ن
- 28- سعيد حسن البحري، علم لغة النص، ص81
- 29- تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التماس)، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ص119
- 30- م، ن، ص120.

المعرفية واختلافهم في مناهج دراستها مما يصعب على الدارس أن يحيط بها ويوحد رؤيتها العلمية تجاهها.

4- لقد أدت لسانيات الجملة دوراً مهماً في إبراز مفهوم النص باعتباره سلسلة متواصلة من الجمل المترابطة وخلفت مفهومه من قبضة المفاهيم البنوية المغلقة.

5- إن مفهوم النص، وأهمية دراسته تبلور بعد الحركة العلمية النشطة التي سادت انطلاق المشروع النقدي المعاصر ممثلاً في نظرية القراءة والتلقي التي بشرت بها لسانيات النص في نهاية القرن الماضي.

6- إن مفهوم النص لا يمكن بحال من الأحوال حصره في ما أورثنا له من مفاهيم وتعاريفات في الثقافة الغربية، وذلك لتنوع طبيعة النصوص اللامتناهية، إضافة إلى ارتباط النص ومفهومه بجملة من الشروط الأسلوبية والفكرية التي تخص البنيات الفكرية والمقائدية للمفكرين والدارسين.

الإحالات والهوامش

- 1- لسان العرب، طبعة دار صانعو ط1، بيروت، ع7، ص97 (نص).
- 2- م، ن، ج، ن، ص99 (نص).
- 3- م، ن، ج، ن، ص (نص).
- 4- جبران مسعود، معجم الرائد، طبعة بيروت ج2 ص1504
- 5- ديوان طرفة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت 1987، ص36.
- 6- جامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص90.
- 7- حسين محمد حماد، مدخل النصوص في الرواية العربية، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص38.
- 8- عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ص15
- 9- لسان العرب، ج5، ص648
- 10- الشريف الجرجاني، التعريفات، وضع حواشيه محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ط1، بيروت 1983، ص237
- 11- الرسالة، تحقيق محمد شاكر، لمكتبة العلمية، ط1، القاهرة، ص14
- 12- مني اليبب، تحقيق حنا القافوري، طبعة دار بهجة بيروت، ج1، ص98

نص قصصي بعنوان: "ساعات والساعات"

فاطمة غولي

تحملين المحفظة بيد وأنت تتزلين من السيارة. بعد خطوتين يهجم بك خاطر ما، تعودين للتأكد من وجود "الرواية" داخل المحفظة. باليد الأخرى تحكمين الإغلاق وتنادرين.

الصبيحة ندية باردة، ومكررة بتفاصيل معادة. السيارة تقف في نفس المكان، وأنت تقطعين المر نفسه كل يوم تقريبا بنفس عدد الخطوات، وبنفس عدد الأمانى..

على الناصية يرقد القلب كجزيرة متفردة. تسكنك وتمارس حكمها الذاتي بعيدا عن سائر.

القلب يرقد هناك كمنازة للهداية، بعد الثواني والساعات ويؤثر ثم يعبر، ثم يتأمل بحنان!!

هذا المتعبد الحاني الذي ترفلين في شهاكه منذ ثلاثين عاما، يسمعك وجيبه مع كل خطوة تخطينها وتبتسمين إذ يردد: "كان لي قلب نسيت.."

ترددين: "ما حيلتي مع قلب نسيتي أو نسيت؟"

تلجمن المكتب، تقوين بنصف دورة كي فتجي اسفدة، فيقابلك جدار صمد يعلوه سياج تختفي وراءه شجرة جرداء!! بخطوات أخرى تتجهين نحو المدفأة. تجسين تبصها بنك فتدب فيها حرارة خفيفة. الفرقة لا زالت باردة، أو لعلها انصدمت المبعثة من الخارج. رغم الجدار والسياج والشجرة.

الساعة المثبتة على الجدار متوقفة منذ أكثر من أسبوع وهي تشير إلى الخامسة والربع، رُددت في نفسك: "رواية 'الساعات' التي أقرأها هذه الأيام، توقفت فيها في الصفحة التي استغلق علي فيها الفهم!! بينما رسخ بذهني مشهد 'لارجينيا' وجيوبها الملبأة بالحجارة، في أي مشهد من الرواية توقفت إن؟

لا أذكر!! لقد انصحت في صفحة بلا معالم، بلا حدث متميز بإمكانه العمل على شيء.

لقد توقفت في محطة بلا بهارات، أو لعلها ساعة كجلّ الساعات بلا طعم.. لأنّها خارج تلك التي يقتنصها القلب؟ ما الذي يلون لنا المحطات؟ ما الذي يوزن التفاصيل الصغيرة لنغم العمر، وكيف يهتدي القلب إلى اختيار ساعاته؟ منذ ثلاثين عاما أقرا. ولم أثنت إلى قضية المحطات سوى الآن.

الآن فقط، حين أيقنت أنني أحوز على رصيد معتبر من الزمن المهدور، فله أن يرسم أمامي كما شاء عبر محطات، أو عبر هلام أو سديم. فقد أضحيتم كمدان أثقلت كاهله فاتورة الأعباء وقولهم بإصرار:

"ادفع أولا ما عليك، ثم قَم طعونك!!"

ها أنا أقدم ما تبقى من العمر أطمح ..

ساعة الجدار لا تعيني، ألتقت إلى ساعة هاتفي: التاسعة والنصف، موعد اجتماع اليوم بعد ساعة بالضبط. وهذه ساعة أخرى مما يتخطاه القلب. يكتفي فيها ببعض الامتناس، ثم يخلد للصمت.

أنلم أوراقي أراجع بسرعة التقرير الذي أتقدم به هذا اليوم، أنادي على الكاتب الذي يأتيني مذكرًا - بعد قوات الألوان- لا تنسي الاجتماع!!

وأقول له: ضع لي جدولاً أولياً بالزيارات المستعجلة لهذا الأسبوع.

أحكم "خفق" المحفظة، أتذكر أن رواية "الساعات" لا زالت تقبع إلى جانب أوراقي الأخرى، أجلس إلى المكتب من جديد، أسجل بمفكرتي ملاحظة أولى:

ضرورة إتمام قراءة الرواية بحر هذا الأسبوع. ثم أردفها بملاحظة أخرى:

• ضرورة متابعة فتح المدرسة الجديدة ومتابعة أمر تأثيثها، بعد جلب قرار الإنشاء.. ثم قرار الفتح. أشعر أن الفكرة لا تستوعب المزيد، أنادي مجدداً على الكاتب، فهاخذ جملة من الملاحظات منها:

- ضرورة تعديل الخريطة الدراسية

- إعداد محاضر بأسماء التلاميذ المرشحين

- استخدام مزيد من الطلبة

- مطالبة السلطات بتهيئة الساعة الخارجية للمؤسسة

- مطالبتهم ببناء الواقي من الطر

يحمل الكاتب بعض العب، عني دون أن يسي دفتره ورؤوس أقلامه وقلمه، ويغادر إلى مكتبه. وأنا أعم بالخروج أعود أمراجي لأن خاطراً يخص العمل أيضاً عن لي، فأجده منكباً على خطوط العمل الأولى من خلال جهاز كمبيوتره، فاكثفي بالتسجيل هندي.

وأنفصل "عني" وأوغل في البعد من خلال الحركة الدائبة والدائمة والراحلة والغريبة عني والغريبة!! وفي ومضة أخترق ثلث الساعة المتبقي لي على الاجتماع. وأمضي ثم أمضي وأمضي!! وحين أعود أستدر عطف قلبي وأمنّيه بمعسول أمنيات.. فأقول له وأقول وأقول.

فيقول لي كشاعر: "يا لول 'الحالم' متى غده؟"

وأوقن أنني أنام على رصيد وافر من الزمن المهذور، فتقلقني مسألة المحطات كثيرا. وحين أقرأ عن "فرجينيا وولف" أرغب!! فأرسل بلفة الإشارات هرما جميلا من الأيام المسقة والمتحررة من الأعباء وأودعها قلبي. أمنّيه بجزر جميل فيه تقرأ وتقرأ وتقرأ وتساغر وتندجول..

أهرب إلى السيارة من أعباء لا يجد لها القلب وسعا ولا طاقة، أحكم إغلاق أبوابها عليّ وأستمع بالنظر أماما، مستبدلة ساعة بمساعة.

الخالة تاميناغت

قصة بقلم: مولود فرتوني

(تَمِينَاغَسَتْ أَنْتَا هَالْغْ تَمِينَاغَسَتْ) (tamangasset anta hahg tshalagasate)
يقول أكاسا:

ولكن ليس إلى درجة أن نكره بعضنا، وأنت تحديدًا
بطلبك الواسع المعطاء، ما كان لك أن تكرهي الآخرين
تاميناغت:

لقد أحببت الكل ولم أطلب للآخرين وتساوحت مع الكل
لم أطلب للآخرين ولكن ما فعله أفلان أن حيا لا يُقْتَر، ما
ذنب الفتاة إذا كانت مشبهة الله فحسب عليها أن تد
الإثبات ثم وماذا يفعل هو بالذكر أكاسا، ولأن أصبحت
الأشياء نداء للرجل بل وتوقفت عليه
أكاسا.

قلبي كل حال أنا جشئت لأصلح ذات البين وتعود
تتوون لزوجها وتبقيتها الصغيرتين
تاميناغت:

تتوون أن تعود لذلك
(أكاسا) وعليه التفكير جدية في الطلاق
أكاسا.

يا خالة
...يا خالتي ما عهذتك متصلة هكذا
تقول.

لست متصلة ولكن ذلك الرجل لم يحترم أننا أعطناه
ابنتنا وهي صغيرة في السن وقننا
(ابن عمها يحفظها ويرعاه)، ولم أوافق أنا عليه إلا
لكبر سنه، رغم أنها لم تكن تتردد، وكان ابن خالتيها
السعيد يحبها ويربها زوجة ورقضانه لبطالته، وترى أنت
بنفسك الآن ما فعل بها، لقد شوه لها وجهها ولا حجة لمن
يفعل ذلك لا حجة له أبدا
أكاسا:

إن هذه الأحداث يا خالة تحدث بين الرجل وامرأته،
وأنت تعرفين أنه لم يكن كذلك، فهو منذ مقتل أخيه في

تمتصت مدينة الأجيالين لا تترك إلا وجهها الجميل
وترحابها المنقطع بكل واقع، يأتي إليها الكل طالب العمل
وطالب الراحة وطالب السباحة، أكاسا يعمل مرشدا سياحيا
في حظيرة الأبقار الوطنية ويتعامل مع الكل ويتكلم تاميناغت
إلى جانب العربية الدارجة مع رصيد قليل من الفرنسية وكان
يستمد لرحلته تقوده إلى منطقة (تهديت ناهيك) بجبال أودان
أو قارة الجن وهي منطقة تتمركز فيها قبيلة إسقارن، قبيلة
مرتبط موروثها الحكائي بما يُعرف بألمب الجن وكان وفد
سياح ألماني جاء خصيصا لمتابعة هذه الحكايات ومعرفة
قصص الجن وأسطورية المكان، وقبل نهاية (أي أكاسا) طلب
منه ابن عمته أفلان أن يحيا أن يتوسط له عند خالته تاميناغت
لترد إليه زوجته تتوون وتنت لأخي التي غاضبت منذ سبعة
أيام وتركت البيت، وما هو أكاسا يحاول أن يؤثر على خالته
تاميناغت المصرة على عدم عودة ابنتها وتطلبه بالتطبيق ولا
شيء سوى التخليق فهي منذ وفاة أمها إلى أعمار تتحول
مسؤولية البيت وتعمل على تقديم الأحبين لأولادها وتشر
بالمسؤولية لما حدث لابنتها من جراء هذا الزواج غير المتكافئ
فالرجل لم يسبق له أن دخل مدرسة وابنتها لديها مستوى
السنة الأولى ثانوي منعها هي من مواصلة الدراسة بعدما
شهدت من تدور للأخلاق في المدارس وخاصة بعدما علمت
أن صديقة ابنتها اعتدى عليها أستاذها فخالفت وأوقفت
ابنتها، وكانت تظن أنها بتزوجها ستحميها من أمثال ذلك
الأستاذ فإذا بها تقع في شبيهه مع فارق أنه من أقربائها، ومعروف
عن تاميناغت أنها إذا أحببت شيئا قتاله ويخاف صباهايتها
الرجال فهي امرأة قوية العزيمة تعلمت من مدرسة الحياة
سكنت صحاري الأهقار ومدينة، سليمة منطقة تاهيفت تدافع
عن بيتها بمراسة أبوية ولا يستطيع فتح موضوع ابنتها
المختورة إلا ابن أختها الذي تحبه كثيرا أكاسا فهو الوحيد
لقدار على ثنيها عن رأيها وهاهو يناقشها ولكن دون جدوى
فهي تبدو مُصرّة على أن ابنتها تحتاج لأن تطلق من هذا الرجل
الذي لا يستحقها أبدا وهي تحدث أكاسا بلغة تارقية:

تتواجد العشرة التي وجدت بها تاميناغت شقيقها تاكموت والتي ارتبطت برجل هناك وأنجبت معه وتدين أنفسا وخقار وهذا الأخير جاء بمعمة أمه ، وقصدت تاميناغت أن يحضر معها عشاء يتقرب من ابنتها تنورت وبذلك تصحح خطأها، ولكنها لا تريد فرض هذه الزيجة، لذلك لم يتبادل كل من تنورت وخقار أي نظرات إعجاب بل بقي على فكرة التخاطب مع بعض كـ: (ابوها)، وانتهت المدة التي قررت الشقيقة قضاءها معهم وعزمت على الرحيل، وظهرت علامات الحزن على الحالة تاميناغت لأنها ما حدثت ما كانت تصبو إليه وكانت جالسة بقراب الباب لما حشرت السيارة التي جاءت لتقل شقيقها وولدها خقار يحمل المتاع بفرح وهي تنظر إليه بحسرة أن ترك ابنتها ولم يرتبط ولم ينو حتى الارتباط بها

تسمع صوت من خلفها يقول:

أنظري إليه إنه فرح سيمود لخطيبته تلخسنت

الفتى فوجدت أن المتكلم كان تنورت

تقول تاميناغت:

ماذا تصدح بحبيبته؟

تقول تنورت:

الراعية القوية تفسكي لقد حدثني عنها

تقول تاميناغت:

ولم يحدث أن حدث بينكم أي إعجاب

تقول تنورت:

اطلاقا، إنما كان يحدثني عن تلك الراعية كشاعر حال

ويصفها بأوصاف تنطبق على اسمها تفسكي

تقول تاميناغت:

وأنا التي كنت أتصور أشياء واعتقدت أن ابنتي وجدت

ريدف الروح فإذا به يحنو لامرأة أخرى من عالم الخاس،

عالم النساء القاسيات رعايات الشاة الجليليات للتصليات

تقول تنورت:

نك سنة الحياة يا أمي تسير وفق ما تريد لا وفق م

نريد، وكل خطاؤنا البشرية لا أساس لها

تقول تاميناغت:

صدقت يا ابنتي هي سنة الحياة

معركة بوغسا وهو على غير ما يرام، لذلك تلمس له العذر عما فعل

تاميناغت:

أرجوك يا أكاسا تعرف رأي جيدا في تلك الحروب التي تنفطر إلى القضية والتي نهب ضحيتها (تيلقوين) في تنفست وأضماغ دون أن يعرفوا محتوى الشعارات التي يحملون. ومنتهى الكلام عندي أن يطلق بالتي هي أحسن. أكاسا:

وهل تترك عنده البنتين لأنه هدد بعدم ترك ابنته مهما حدث

تاميناغت ضاحكة:

ومنى اهتم لأمر البنتين، أراهنك على أنه سعيد الفتاتين في الأسبوع الأول، فانا أعرف هذا الصف من الرجال يتكلم ويتكلم وقوله قليل، قل له يحتفظ بالبنتين إن استطاع ويطلق أسماء، فتحن لا تتحمل تصرفاته وس ينسب بها بعد اليوم كانت الحالة تاميناغت مضرة على موقفها ولم يستطع أكاسا أن يثبتها من رأيها لذلك عوقب من شقيقها واستسلم للأمر الواقع ونهب للإلحاق بوكي الشياخ المتجهين إلى تقيدت تايك بجهل أودان.

أما الحالة تاميناغت وابنتها تنورت قد واصلتا حياتهما ولم يستطع أفلان أن حلها كما توقعت تاميناغت أن يحتفظ بالبنتين نظرا لحالته المتدهنة، وأعاد الثنائين لأمهات وهام على وجهه في الصحراء، إما عاد لجماعة المهرين أو انضم للحركات الانفصالية في شمال مالي، ونهبت تاميناغت في رحلة طويلة تبحث عن أختها في صحارى الأقطار، وبقيت تنورت في بيت تاميناغت تنتظر في كل مرة عسى أن يعود السعيد ابن خالتها كلما سمعت طرقات على الباب تظنه الطارق، وبقيت على تلك الحالة بسدة شهور، وعادت الحالة تاميناغت بمعمة أختها التي وجدت بها بواذ تينريت بأعالي شلالات تاكموت وهو واد من أنظف الأودية في كامل تنفست ترعى به عشرة كبل تانحين من قريه قبيلة إجون تهلي للمتمركزين حول المدينة القديمة تقاهوعات وميرة هذا الواد أنه لم تدس تربته آلة ولا تستطيع أي سيارة أن تصعد إليه لصعوبة دروبه ،وهو يمتد على امتداد مجرى مياه واد تينريت وينتهي عند منبع الواد أين كانت

الخطاب الصوفي بين قهرية الاتباع وجمالية الابتداء

قراءة في اللغة الصوفية وجدوى الانزياح

أ. بلعجين سفيان

جامعة غليزان-الجزائر

ولقد شكلت التجربة العربية في الكتابة معناها لا ينضب، وميراثا مهما أفادت منه التجربة الصوفية كثيرا في ترجمة وعكس مواجدها ورؤاها الفنية والوجودية على نحو يمكن معه أن نعتبر الشعر الصوفي -مثلا- امتدادا في لغته وأشكاله إلى الشعر العربي المعروف، ولكنه مفارق له ومغاير على مستوى الرؤى والمضامين مما ساعد على ترسيخ سمات أسلوبية وفنية بارزة في القصيدة الصوفية، فلشاعر الصوفي استعار المحبوبة "هناك" أي في القصيدة العربية للتعبير عن الحقيقة "هنا" أي في القصيدة الصوفية، وهي حقيقة تتجلى وتطير بالأسماء وتختفي وتحتجب بالصفات.

وبهذا يكون الخطاب الصوفي قد أسس لنمط كتابي تجلّت مفارقاته للنصوص في:

أ- طريقته في استخدام اللغة والتشكيل.

ب- طريقته في المعرفة وفي التعبير.

ج- قيمته المعرفية.

د- بعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة والتشكيل التي لم تكتشف جيدا بعد، أو لم تكتشف أصلا⁽⁴⁾.

فقيمة الخطاب الصوفي تظهر في أنه لا يقوم على المطابقة والمماثلة والمماهة ومن ثم التقليد والمحاكاة مع الخطابات السابقة وحتى مع الواقع، وإنما يتجاوز ذلك كله بفعل الانزياح الذي يخلق لغة جديدة تؤسس لعلاقات جديدة سواء دخلها بما يعكسه نظام العلاقة بين الدوال، أو بين الدوال والمداليل، أو خارجها بما يمثلها عالمها المتعلقة به.

فالانزياح في الخطاب الصوفي مبعث حيويته وعلامة على أديبته وشعريته، وتمكين لغة من أن تتحرر عن مألوفها ومعناها، فهو سر جمال

لقد أصلت البلاغة العربية القديمة لمفهومين أساسيين في البحث البلاغي والتفدي على حد سواء، هما: الحقيقة والمجاز، وذلك في إطار البحث عن مستويات استخدام اللغة، ومن ثم اللغة القرآنية، وبذل ذلك -شيء من التأمل والتدبر في ذلك البحث- على وجود فكر "المعيارية" لدى العرب قديما، ومقابلة ذلك المعيار بما يخالفه، فكانت الحقيقة معيارا، والمجاز انزياحا من حيث مغايروته للحقيقة وسموه عنها، وقد ركد النقاد القدامى عبارة "المجاز أبلى من الحقيقة" لما فيه من شحة جمالية تمتاز بها لغته عن لغة الحقيقة العادية.

وما كان للمجاز ولغته قيمة لولا الحقيقة ولغتها المعيار، ذلك أن "النية المعيارية هي التي تشكل الخلفية التي تمكّن الانحراف الجمالي المعتمد على اللغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إن- مرتين بوجود هذه اللغة المعيارية⁽¹⁾، وقد قال الجاحظ قديما (...). لأن الشيء من غير معنده أعرب، وكلما كان أعرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبعد⁽²⁾.

وهكذا ربط الجاحظ الغريب في القول بالبديع فيه أو الجميل، لما في ذلك الغريب من استخدامات لغوية جديدة تخفي وراءها بعدا فنيا جماليا تتجاوز به حدود المألوف والمكرور من القول إلى مجال الإبداع والاختراع، أين يجد الأديب سبيلا كما يقول عبد القاهر الجرجاني -"إلى أن يدع ويزيد، ويبدأ في اختراع الصور ويعيد، ويصانف مضطربا كيف شاء واسعا، ومددا من المعاني متابعها، ويكون كالمتفرغ من عذ (الماء) لا ينقطع، والمستخرج من معدن لا ينتهي⁽³⁾.

وتمثل المصادر الفلسفية، والتأثر برداء الخصوصية والاختلاف، حتى تتمكن تلك اللغة من مواكبة توتر الباطن المستمر، ولذلك يولد النص الصوفي غير مطابق لأية قاعدة خارجية أو واقعية أو فنية، فهو مختلف، وخصوصيته تكمن في اختلافه⁽⁷⁾ من حيث استعلاؤه عن الواقع وفراره منه.

فالخطاب الصوفي يتخذ على وجه التحديد إلى مشار إليه، والمعنى للمجرد لا يسيطر في اللغة العادية إلا على أساس الوجود الضمني للأشياء، وما يميز الخطاب الصوفي أنه لا يتحدث عن الأشياء بل يتخذها معيارا يزاخ عنه في هذا النوع من الخطابات، ومن ثم معنى الجمال.

وليس الخطاب الصوفي بدعة في دين الجمال الذي دعاه إليه الانزياح، فقد أسس الخطاب القرآني جماليته من جملة ما تأسست عليه تلك الجمالية المطلقة - من خلال انزياحه على نمط الكلام المعروف لدى العرب قديما في أشعارهم وخيلهم، ولولا ذلك الانزياح والتفرد لما وجد مبدئ له في القلوب والعقول، فظهر بذلك الفارق الجمالي للقرآن من خلال ما تكرر من مفهوم جمالي تقليدي في النص العربي القديم.

فالتص القرآني نص إنزياحي عما ألفه العرب من استعمالات للغة، ومراد ذلك أنه كان حتما على القرآن - بما أراد أن يدخل في اللغة العربية فكرته الدينية ومفاهيمه للتوحيدية - أن يتجاوز الحدود التقليدية للأدب الجاهلي، والحق أنه أحدث انقلابا هائلا في الأدب العربي بتغييره الأداة الفنية في التعبير، فهو من ناحية قد جعل الجملة المنظمة في موضع البيت الموزون، وجاء من ناحية أخرى بفكرة جديدة أدخل بها مفاهيم وموضوعات جديدة لكي يصل العقلة الجاهلية بتيار التوحيد⁽⁸⁾.

وهكذا خرق النص القرآني العرف الشديد لدى العرب قديما بطريقة لغته، وهي كما يقول ملك بن بني "طريقة فجائية غريبة"⁽⁹⁾، فجرت خلافا بين العرب القدامى حول جنسية القرآن الكريم أهو شعر أم نثر أم ماذا؟، والعرب في

النص الصوفي، مع التسليم بأن استخدام مصطلح الجمال⁽¹⁰⁾ - منه الجمالية - متأدت من معناه الذي يُستفاد منه الخروج من بؤرة الشيء إلى طريقة النظر إليه وأسلوب تناوله والتعامل معه، فجمال الأسلوب ليس في موضوعه أو تنميقه فحسب، وإنما هو متجلى في الابتكار والانفتاح والجدة وصدق التجربة وصق المكابدة بما يعزز حضور النص في الوجدان، ويعمق الحب والجبر، ويعضد قيمهما النبيلة المعبّية، ويجتر المعرفة بالله مبدع الوجود وسره، وبهذا يبدو سياق الحديث عن الانزياح والجمالية موصولا لا يكاد ينقطع، فالجمال كامن في سويداء الأشياء، والمتصوفة هم من عرفوا "بذورهم" - كيف يتعاملون مع الجمال في مظهرية: الظاهر والباطن أو في معنييه: الشريعة والحقيقة.

ومن ثم فإن إسهام الانزياح في تشكيل جمالية الخطاب الصوفي بمدّ جوهرية وليس مجرد كونه ظاهرة أسلوبية فحسب، ذلك أن الخطاب الصوفي من جهة كونه خطابا جماليا، إنما يبنى على التفرغ اللغوي والتحليل وتحطّي مقرّرات المنطق ومقولاته الصارمة ليُعبّر وبذلك يفلت من قبضة العقل الذي يلجم ويحول دون حريته ومن ثم جماله من حيث أن الحرية "عنصر جمالي ليس عنه عناء"⁽⁵⁾، وما الانزياح في الخطاب الصوفي إلا نوع من الحرية أو تعبير عنها⁽⁶⁾.

ومن الجدير بالإشارة إليه في هذا السياق أن تلفت النظر إلى أنه ليس من قبيل الاستعجال أن نساير إلى افتتاح المبحث بالقول أن الخطاب الصوفي خطاب انزياحي بالدرجة الأولى، فطبيعته هي التي فرضت ذلك انطلاقا من لغته ذات التوتر والتفريز المستمرّين في محاولة منها وصف الأتوق والظفر والطائف كما هي، ولكنها تعجز في الأولى والثانية والثالثة وهكذا، إنها حركة دائمة تروم بها تلك اللغة لحواء المجرد بالمحسوس فينفلت، ثم تحاول وتحاول باستمرار في جَوّ من السموّ الروحي، والخضوع لإرادة الله القوية، والتوكل بالخيال والرموز، والجنوح نحو الإبهام والغموض والشلطج، التآرجج بين الظاهر والباطن، والتأثر بالشريعة الإسلامية

العلائقي، أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه ويتفاعل معه⁽¹³⁾، وهذا الجمال الإلهي الذي يكسو اللغة بتقيداتها يعنى لها أن تقترب من الكلي بفعل الاتزياح، ويورثها شبيها به، نظر لما تتلوي عليه من معانيه التي بعد الخلق والإبداع واحدا منها.

وهكذا فجمالية اللغة المنشودة وشعريتها لا تتحقق إلا بالاتزياح الذي يمنحها إلى جانب ذلك صفة التفرّد والتميّز، وقد فسر ريفاتير حيثية ذلك التميّز والتفرّد بآله يكون خرقا للقواعد حيناً، ولجوءاً إلى ما ندر من الصيغ أحياناً⁽¹⁴⁾، لأن ذلك يخرج اللغة من التكلّس والجمود بمنحها مظهرات جديدة من خلال إحداث فجوة في النظام العلائقي تقارب المعنى ولا تقوله.

تلك الفجوة نشأت عنها صدمة ذاتية من المتلقي، وتلك هي طبيعة المسافة الجمالية التي حيثت بين الخطاب الصوفي والقراءة، ولعل ردود الأفعال الرافضة هي التي تمكس الفعالية الفنية لذلك الخطاب، لأن الآثار الخالدة هي التي تكسبه تظاناً بالجمهور، وترفض إلى أن يخلق جمهوراً الذي يتواصل ويتفاعل معها⁽¹⁵⁾.

وتأسيساً على ذلك تتجسد جمالية النص الصوفي من خلال خلقة ما هو سائد من طرق التعبير والتفكير، فضلاً عن إحداث المفاجأة أو مباغتة أفق الانتظار لدى المتلقي من خلال تقديم ما هو جديد، ذلك أن النص الجيد هو الذي يقدم الجديد عبر بنائه الأسلوبى والصورى مستمداً ذلك من تقنية الاتزياح الذي هو تجاوز مستمر لكل تقليد أو فعل قديم، والنص الرديء هو الذي نسج على منوال ما سبق وحاك ما قبله، ولذلك قال ابن طباطبائي أن المتلقي إذا ورد عليه ما قد مله من المعاني المكررة والصفات المشهورة التي كثر ورودها عليه مجتبه وتقل عليه وعيه، فإذا لطف الشاعر لشوب ذلك بما يلبسه عليه فترتب بعيداً، أو بد منه قريباً، أو جلت لطيفاً، أو لطف جليلاً، أصغى إليه فوعاه، واستحسنه السامع واجتبه⁽¹⁶⁾.

لقد أسهم المتصوفة في خلق وعي للتلقي، بدفع المتلقي إلى سحر الرمز والإشارة والتأويل، فكل ما يتم ذكره في الخطاب الصوفي من

جاهليتهم بوصفهم القرآن بالسحر تارة والشعر تارة أخرى، والكهانة وغير ذلك مما لا يليق بمقام الخطاب القرآني، إنما يقرّون بخروج القرآن عن مألوف كلامهم⁽¹⁰⁾، فصلا عن مألوف عقيدتهم وتذكيرهم، فإذا كان القرآن يعمل قطيعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة، فإنه يمثل أيضاً قطيعة معها على مستوى الشكل التعبيري، هكذا كان النص القرآني تحولاً جذرياً وشاملاً⁽¹¹⁾.

وما الخطاب الصوفي عن ذلك ببعيد في محاولته كسر الحواجز التي فرضها الأفق المتصلب عبر العديد من مناحي المعرفة والدين والحياة، وقيامه بتأسيس أفق جديد مغاير يستحضر الماضي مستلهماً منه معادلات موضوعية لا تتعدى الشكل أو البناء بجعلها رموزاً وإشارات للأذواق والطوائف، وبذلك يسهم المتصوفة من خلال خطباتهم في تصحيح اللغة وتوسيع فضاءاتها ومجالاتها الأسلوبية والتعبيرية من خلال الاتزياحات التي تستند إلى اللغة الحسية كسبيل للخروج منها إلى المعنى الروحي في العالم الأسنى.

إن اتخاذ اللغة الحسية جسراً للعبور بين الظاهر إلى الباطن، لا يعني ثمة اتفاقاً وتطابقاً بين طرفي الجسر، فالخمرة في اللغة الحسية - لغة الذاكرة - نقیصة للحمرة الصوفية، وليلي الأدمية عكس ليلي الصوفية، معنى ذلك أن تجاوزاً قد حصل في اللغة الصوفية كسرت به وكثرة الدلالة الواقعية، وزحزحت المفاهيم بجعلها خاضعة لنظام يتحكم فيه المنطق الصوفي، وهذا المنطق من شأنه أن ينتج على مستوى اللغة ما يوصل لها الإبداع ويعزز نشاطها الجمالي، حيث تتغير مجاوزة السياق العادي في اللغة وطرائق التفكير عنصران أساسيان في مبادئ الشعرية عند المتصوفة التي هي بذاتها تمثل الانفلات من المذهبية وقیود المألوف⁽¹²⁾.

والتوتر الذي يعزو اللغة الصوفية ويجعلها تتقد رفضاً ومجاوزة وتفرّداً وجمالاً، يعود إلى ما يراه الصوفي من سريان الجمال المطلق فيها، على أن ذلك لا ينفي صفة الإطلاق ولا يحدّ منها باعتبار أن التوتر في اللغة "لا ينشأ من وجود المادة اللغوية معزولة، بل من وجودها

الذي يستعصى على القاعدة أن تحمله بمنطقيتها وعقليتها.

ومن هنا فالشاعر الصوفي الذي حاد شعره عن العروض وسلطته، إنما يحاول بذلك عكس التجليات والأنواق واللطائف لحظة المكاشفة أو المشاهدة، ولذلك راح المتصوفة يكتبون الشعر دون مراعاة منهم -في كثير من الأحيان- العروض، لدخل ثقافة بلغت كثيرا في وضع الحدود والقواعد والضوابط.

وتقر في هذا السياق الدراسات الشعرية الحديثة أن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي، وقد يناقض الشعر، إنه تحديد للظم لا للشعر، فليس كل كلام موزون مقفى شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر⁽¹⁹⁾، فالشعر الصوفي أكبر من ذلك كله، قيمته في مدى الاقتراب من جوهر الجمال الذي لا يقاس بمقياس العروض ولا بغيره من العلوم اللغوية الأخرى ومدى الالتزام بمقولاتها، وإنما يقاس بمدى التجاوز والقدرة على تخطي الرسوم والأشكال للدنو من مراسيمه وطوقسه، وما يحدثه ذلك من تقجيرات وتثويرات لمختلف مظاهر اللغة.

ولقد ألح النحاة بدورهم من خلال بحوثهم ومدوناتهم اللغوية على تنبّع سقطات الشعراء واكتشف عن مساوئهم، ولما أيقنوا ما للشعر من قوانين خاصة تختلف عن قوانين المعيار، تواضعوا على أن تلك القوانين ضرورات وجويزات، مع إدراكهم أن القوانين النحو قوانين تكفل العصمة والخطأ⁽²⁰⁾، إلا أن النحو يضبط المعرفة ولا ينتجها، ولهذا فإن القواعد النحوية تمكننا من قراءة اللغة صحيحة دون أن تمكننا بالضرورة من فهم ما نقروء فيها صحيحا، فالنحو يكشف خطأ القراءة لا خطأ المعرفة⁽²¹⁾.

يقول ابن جني قصتي رايت الشاعر قد ارتكب مثل هذه الضرورات على قبحها واتحراق الأصول بها، فاعلم أن ذلك ما چشمه منه، وإن دلّ من وجه على جوره وتعبه، فإنه من وجه آخر مؤذن بصياله وتخطئه (أي: تكذّره) وليس بقاطع دليل على ضعف لغته، ولا

محموسات ليس مقصودا في ذاتها، وإنما فقط باعتبارها معادلات لغوية وموضوعية لمعاني ولطائف باطنية.

وبذلك تكون الخمرة والمرأة والمحبّة والأطلال والعيس وغيرها ممّا هو حصني مجرد قلب أفرغ من محتواه الأول ليستبدل بمحتوى ثاني هو من فيض عالم الرؤيا، وتكون الصورة بموجب ذلك العالم لأصورة، لأنها حين كانت عناصرها مستقاة من الواقع على سبيل المقاربة- لا تُحول على المتعين المحسوس الموجود في الواقع أو في عالم العقل.

وهكذا فالنص الصوفي القوة متحوّلة تتجاوز الواقع الحسي المحدود إلى واقع نقيض أرحب، يقاوم الحدود وقواعد المعقول والمفهوم، ويبدو فيه الكاتب الصوفي منشغلا بخلق أسلوب في اللذة وبسط الإغراء المعرفي والجمالي، ليكون ذلك النص غير معني بالإبلاغ والإقرار بقدر ما يقوم بتحقيق شاعريته في جوّ ما من التواصل، وتلك "الشاعرية لا تقف عند حدود الظاهر من بناء النص الأدبي، وإنما تتجاوز ذلك إلى ما وراء النص، وما يمكن اعتباره غلبا أو سطوفا يتكثف من اللغة الإشارية"⁽¹⁷⁾ المحملة بدلالات خاصة تتجاوز الحدود العادية، حيث تظهر فيها الكلمات انزياحا عن التعبير عن الفكر بالطريقة الأكثر مباشرة، أي بالطريقة الأقل معقولة، إذ "يقدر ما يكون الانحراف أوسع يكون النص أشعر، وبمقدار ما يكون الانحراف أقل يكون النص أبعد عن الشعر"⁽¹⁸⁾.

ذلك أن الانزياح يهب الشاعر أن يغير من مفاهيم الأشياء وأن يخرج عن القاعدة أو المعيار، بحيث يتحول الممنوع إلى الجائز، والمستحيل إلى الممكن، فيرقى الكلام عن مستواه العادي إلى مستوى في.

ولعل للضرورات الشعرية-في باب العروض- مظهر إنزياحي به ينطق الشاعر من قيود العروض وصرامته، ويخلق في أفق أرحب وأوسع يستنشر فيه الحرية ويتنفس فيه سمات الفن العذبة، ذلك أن وقوع الشاعر في الضرورة إنما لغرض فني يكمن في محاولة احتواء المعنى

قواعد اللغة أو كما سماه بكسر البناء Rupture de syntaxe "لتساما لجمال الأداء وروعة"⁽²⁶⁾.

ولقد لجأ الشعر الصوفي في بعض جوانبه إلى عدم مراعاة إعراب الكلام وحركاته، من أجل خلق قصيدة الرؤيا التي تتجاوز الواقع بما فيه، ويشكل البناء النحوي فيها عوالم الدلالة مما يحق للوظيفة التأثيرية والجمالية في النص والمتلقي على حد سواء، فضلا في ذلك عن خلفية هذا الشعر المنبثق عنها والتي لا ترى الفصل في فصاحة المقال وسلامته، بل تراه في فصاحة الفعل واستقامته، وقد قال بعضهم مخاطبا: "أراه يا أخي ما يقال للعبد لم لم تكن سعياء، وإنما يقال له لم كنت مذنباً"⁽²⁷⁾، وبهذا ففد زلوج المتصوفة بين البعدين الفني والمعرفي في خطابهم الذي يحاول "طمس التعيينات الجزئية في الأشياء الجميلة التي تتعلق بها النفس في إهور الجلال المطلق الذي يتعين له في نفسه، كما يشير أيضا إلى ظهور هذا الجلال المطلق وسريانه في كل التعيينات الجميلة، مع بقائه على حاله عليه من إطلاق"⁽²⁸⁾.

وتحذف الكتابة باللغة العامية⁽²⁹⁾ عند بعض المتصوفة أيضا لونا من ألوان الانزياح فيما يتعلق بالشكل التعبيري، فهي تكشف أن الصوفي يخضع للكتابة المفوية سواء في حالة الشطح أو حالة الوعي أثناء الكتابة، فهو غير عابى بما يكتب ودون أن يراجع ذلك، ويتجسد ذلك في عدم اهتمامه بصقل كتابته، إذ تكون كتابته تحت ضغط المعاني التي تستغرقه، لذلك يظهر الانزياح بين المعنى المتسق المنفَع وبين تقنيات الكتابة⁽²⁹⁾ سواء كانت شعرا أم نثرا، بالفصيح لم بالعالمي، أو حتى بشكل آخر من شأنه تخفيف الثقل وتسهيل الحمل.

ولا يتعلق الانزياح بمفارقة اللغة الاعيادية في شكليتها وقواعدها وأساليبها فصب، بل يتعدى ذلك حتى إلى المضامين لا سيما الصور في مغايرتها ومجاورتها، فالمعاني الصوفية معان مفارقة وإن اتخذت من التجارب السابقة أساما تقوم عليه وكذلك الصور الفنية في الخطاب الصوفي، واللافت للنظر أن هذه الصور تركب

قصوره عن اختيار الوجه الناطق بفصاحته، بل مثله في ذلك عندي مثل مجري الجموح بلا لجام، ووارد الحرب الضروس حاسرا من غير احتشام، فهو وإن كان ملوما في عتفه وتهلكه، فإنه مشهود له بشجاعته وقبض مثله"⁽²⁸⁾.

فمن الجلي إقرار ابن جني -وهو من هو في النحو وقوانينه- أهمية الانزياحات التي تخرج باللغة عن صفتها التي تقتضها لها علم النحو، وما يعنيه ذلك -في المقابل- من اقتدار وتمكن على إيجاد بديل أو صفة أخرى للغة ذات بعد لرقى، وفي هذا السياق يرى الدكتور كمال بشر أن مثل هذه الضرورات أو الانزياحات ليست من باب الخطأ كما يظن بعض الناس (وإنما هي) تجيء على وفق قاعدة جزئية تختلف مع القاعدة التي سموها قاعدة عامة، أو تجيء على وفق لهجة من اللهجات، أو تجيء على وفق مستوى لغوي معين"⁽²³⁾.

فالمباراة المنزلة نوعيا لا توصف -على نحو باطني صوفي- بأنها خطأ أو مخالفة لقواعد النحو، وإنما هي عبارة غريبة الجو وحال دون معناها المراد، فجزئية متباعدة ذلك خلف أسواره، مؤسسة في الآن نفسه منجى إلى الجلال، ففي المستوى النحوي كما في المستويات الأخرى يتشكل الشعر باعتبارها مجاوزة منتظمة بالقياس إلى اللغة العادية⁽²⁴⁾، ومعنى 'مجاوزة منتظمة' أي انزياح له وظيفته الجمالية حيث يراع فيه المعنى وتلويته، والموقع الذي يرد فيه، وكذا الأثر، أما إذا حدث ذلك في اللغة العادية فإنه خلط وخطأ مما قد يحدث فوضى.

"وإذا كان النحاة واللغويون قد حرصوا (...) على مثالية اللغة في مستواها العادي وهو المستوى الذي يعينهم الاشتغال به ورعايته - فإن البلاغيين- وهم المعنيون باللغة الفنية قد حرصوا -على العكس من النحاة واللغويين- على تأكيد صفة المخالفة لا بد من تحقيقها في الاستخدام الفني للغة (...) هذه الصفة هي المغايرة والانحراف على نحو معين من القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية"⁽²⁵⁾، وقد جعل الدكتور محمد مندور الخروج على

بالنظام المعروض، وأي خروج لو انتهاك، يورث الأديب عقوبة وإقصاء، وهذا ما يُسفر عنه قول الأدي في أبي تمام من أنه "عدل في شعره عن مذاهب العرب المألوفة إلى الاستعارات البعيدة المخرجة للكلام إلى الخطأ أو الإحالة" (34)، وقد جعل من الاستعارة "ألا تُستعمل إلا فيما يليق بالمعاني، ولا تكون المعاني به متضادة متنافية، ولهذا حدود إذا خرجت عنها صارت إلى الخطأ والفساد" (35).

وما قول السكاكي ببعيد عما ذهب إليه الأدي في الاستعارة حيث يقول مقتاً - هو الآخر - بأن الاستعارة "أن تذكر أحد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر، مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به" (36).

ومثل هذه الآراء تقصر حملة البلاغيين على الإبداع الذي ما مني كذلك إلا لكونه جديداً من خلال العلاقات الجديدة التي تمنحها إياه لغته، تلك العلاقات التي تتوشح المفاهيم المألوفة وتبتك القواعد والمعايير لصد أحداث اللذة والتشويق، وهذا ما تفتن إليه عبد القاهر الجرجاني ودعا إليه حيث قال: "ومبنى الطباع، وموضوع الجيلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يبعد ظهوره منه، وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفوس به أكثر، وكان بالشفق منها لأجدر،

فسواء في إثارة للتعجب وإخراجك إلى روعة المستغرب ووجودك الشيء من مكان ليس من أمكنته، ووجود شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته (...) أو صادف له شياً في شيء من المثلوات، لم تجد له هذه الغرابة، ولم يدل من الحسن هذا الخط" (37).

وهذه الدعوة إلى الترفع فوق كل مألوف ومنظر بغية النفاذ إلى جوهر الأبداع وحقيقتها، ثابتة في مذهب الجرجاني أيضاً فيما يخص التشبيه حيث يقول: "لمعني الجامع في سبب الغرابة أن يكون الشبه المقصود من الشيء مما لا يتسرع إليه الخاطر، ولا يقع في الوهم عند بديهته النظر إلى نظيره الذي يشبه به" (38).

بشكل مغاير يُنسى بالغرابة والحيرة والغموض، كونه يجمع بين معاني متقاربة ومتناقضة في نفس الوقت ولكنها تتعدى ذلك إلى الإسهام في أدبية النص بما يثيره التصوير في نفس المتلقي من استغراب وإعجاب مصدره انتهاك قاعدة الجمع بين متواليات علامات الموضوع المتألفة، والعدول عنها إلى الجمع بين متواليات العلامات المتباعدة والمتناقضة.

وحقيقة ذلك أن "الصورة إطار للتجلي، وهي أداة حاملة للمعنى في خضم التجربة الصوفية المتوسلة في تمظهرها بالتجربة الشعرية" (39)، فهي إذن "صراع بين الوظيفة والمعنى" (31)، بين المحدود الذي تمثله الصورة للذاكرة بخصايرها وأطرافها، وبين اللانهائي الذي تصبو إليه وتسعى نحوه تحت وطأة التجلي، أي بين الحسي والمجردة. وفي تلك البنية أو البرزخ تكمن جمالية الصورة الصوفية من حيث الجودة والتفرد والإبداع، ولعل ذلك يتضح في تشبيهات أبي العباس النجاشي التي حاول بها عكس ما شاهد وذاق من التجليات إلى حد ما حيث يقول: "إن أطمأن القلب بذكر الله بحيث يسهو الذكر له وطننا لا يقتر على التخلف عنه ولو لحظة، ذاق باكورة أهل التحقيق، ولمعت له ألوان من أحوال الخاصة العليا (...) فهناك يترد من كل مخيط ومحيط، وإحرم بالبراءة من كل ما سوى الله، وصلى على الأكوام صلاة الجنازة، ودخل على الله من باب المراقبة" (32).

ومن ثم تعد الصوفية على صعيد الصورة التشبيهية ثروة، لأن الصوفية لم تأبه للشرط الجمالي (المقدس) الذي وضعه النقد القديم، وهو صحة المعنى والمقاربة في التشبيه، بل اخترعت شرطها الفنينيين الجدد: وهما: الاستعارة والتخييل، فعليهما تتأسس التجربة الصوفية ومنهما تستمد قيمة فنية كبرى، قوامها نشاط جمالي مميز يعتمد على المبالغة والإغراق والغرابة في خلق المعنى (33).

لقد كان تعامل النقاد والبلاغيين القداسي مع الصورة تعامل السيد مع العبد، تلك المعاملة التي تقتضي إتياع الأوامر والتعبد بالقوانين والتمسك

في علاقات تلك العناصر مع معاني جديدة، وربما قد تبدو بعيدة أو متناقضة لأول نظرة.

وهكذا فإن تشبيهات الخطاب الصوفي واستعاراته وكنائياته ومختلف مظاهر تصويره ترقى عن جمالياتها المعهودة إلى جماليات الأنواق واللطائف التي تتعالق فيها الصورة والمجازات تعالفا يرفضه العقل بحسبته، ويقبله القلب برؤيويته، ذلك أن الصورة في تجربة المتصوفة تختلف بشكل كبير عن التصور البلاغي السابق، فهي ليست تعبيراً مجازياً عن واقع معين، وإنما هي أقرب للمفاهيم الحديثة، تعبير عن الحقيقة الداخلية، وبحث محاولة للوصول إلى قلب الحقيقة من خلال تجربة الفناء ومحو الموجودات التي تملأ هذا العالم الصوري المحيط بهم لأجل إيجاد العالم الحقيقي⁽⁴²⁾.

والصورة الفنية في الخطاب الصوفي لا تنكئ على الصورة الفنية المخبوءة في الذاكرة الشعرية، فهي صورة ميثاقية تقع خلف العقل، والقاعدة فيها شدة الائتلاف من شدة الاختلاف.

ولقد أدرجها النقد الحديث جمالية الصورة من خلال تباعدها أطرها، حيث أن الصورة تتولد نتيجة الفجوة والتوتر بين طرفين متباعدين فهي تتولد من المعارفة بين أمرين متباعدين فهيلا أو كثير (...). إنها تتولد من تقرب الشاعر تقريبا تلقائيا بين حقيقتين جد متباعدتين⁽⁴³⁾، وهو بذلك إنما يستثمر هذا الوعي لهدف جمالي يعيد رسم منحنيات الخطاب العرفاني وفق إيقاع داخلي يعيشه الصوفي.

وهكذا يبدو الخطاب الصوفي -شاملا مثل السلوك الصوفي- في حال ارتقاء وتعالى من عالم الحس إلى عالم المعنى، أو من عالم المجاز إلى عالم الحقيقة، عبر لغته وأساليبه وصوره ولوذه من حيث التجاوز بها مجرد التفسير والتميز إلى تحرير الدلالة من قيود الاستعمال، والحدود بالكلمات إلى عوالم الإيهام والإشارة، وفتح باب التأويل، وتحرير الشعر من ربة العروض، وتحرير القارئ من قيود العرف، وجعله تلك كله غاية تابعة للغاية الجمالية المطلقة.

ومن زاوية النظر هذه لا يرى الصوفي في جمال الصورة الفنية إلا ما غاب استعماله أو تدر، فالصور الصوفية ذات جمالية جذابة متممة من خلال المفارقات المفضة بين الذوق والعقل، والمدرک والغيبی، والحسی والمجرد، والقردي والكوني، ومن هنا يصبح لظاهرة الانزياح في الصورة مظهرات بلاغية ودلالية عجيبة، مما يدل على خطاب أدبي في رفيع المستوى هو ذلك الخطاب الصوفي ومنه الخطاب الصوفي الجزائري.

كما أن ظاهرة الانزياح تلك في مثل هذا الخطاب تدل على منهج جمالي استبطاني تأملي لإخراج غير المدرک في صورة بدعية هدفها إيجاد علاقة متميزة بين الذات الصوفية السالكة والجمال الملوي المطلق، مما جعل عناصر الصورة وتركيباتها المختلفة ذات بينات جمالية تناظر الأنشطة النفسية والفكرية، وليست مجرد تراكمات مجازية ورمزية.

وهكذا تنمو الصورة في تصاعد هو تسلسلي نحو الأجل والأقدس والأكثر اتساقا، نحو القانون والنظام والحقيقة الكونية، إنها تظهر من سلك وجودي للتواجد في المطلق⁽³⁹⁾، ثم إن "سلك الطريق الصوفي يولد الشعور المتزايد بالجمال الإلهي الذي يتجلى في كل مكان، والذي على ضوئه يصنع الصوفي أشياء ذات جمال يوافق جمال طبيعته الخاصة، وينسجم في الوقت نفسه مع أصول الفن التقليدي التي تمثل بدورها جمال الفنان الأسمى"⁽⁴⁰⁾.

فالصورة الفنية في الخطاب الصوفي ليست صورة توضيحية لمعنى ما على ضوء عناصرها المنسجمة في ما بينها من وجهة نظر العقل، وإنما هي صورة تحول تشييء المعتاد إلى أمر غريب عندما نقتحم تحت ضوء جديد، وتضعه في سياق غير متوقع⁽⁴¹⁾.

فهي -إذن- صورة أيقونية لأمر لطيف أو ذوقي يستصحب على الشرح أو التوضيف، ومن ثم تسمى إلى عقد صلة بين ما كان معتادا في سياق معروف، وبين المعيش للمجرد الذي لا ينقل، وهنا تكمن الغرابة لا في عناصر الصورة، بل

*- يورد مارجوري بولتون حول مفهوم الجمال ما نصه: تم يزل مئات من المفكرين الجادين يواجهون الإخفاق في محاولة تعريف الجمال، ومن ثم بقي أي تحليل ينفذ إلى شرح الجمال في الشعر، فلنا -إلى حد ما- نحاول شرح ما لا يمكن شرحه تلك أن الجمال ما لا يحد ويقال، بل ما يحس ويدقق، وهذا ما يتوافق إلى حد كبير مع مفهومه عند المتصوفة. ينظر: مارجوري بولتون: محاولة التقرب من الشعر، مقال ضمن كتاب: قلعة القديس، تعريف وتقديم: د. محمد حسن عبد الله دار المعارف، مصر، ص 31.

5- د. أحمد محمد ويس: الأنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، الطبعة الأولى، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، مجد، 1426هـ-2005م، ص 18.

6- د. أحمد محمد ويس: المرجع والمبني، ص 61.

7- د. وضحي يونس: القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006م، ص 61.

8- مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ترجمة: عبد الصبور شاهين، الطبعة الثالثة، الاتحاد الإسلامي العلمي للمنظمات الطلابية، 1403هـ-1983م، ص 234.

9- مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص 233.

10- ينظر: د. أحمد محمد ويس: الأنزياح في لقرات النفي واللاه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002م، ص 29.

11- أنوليس: الشعرية العربية، الطبعة الأولى، دار الأدب، بيروت - لبنان - 1989م، ص 35.

12- د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2005م، ص 59.

13- كمال أبو ذئب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص 94.

14- د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الطبعة الثانية، دار العربية للكتاب، تونس، 2198م، ص 103.

15- د. أمة بلحلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، الطبعة الأولى، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002م، ص 157.

16- محمد بن أحمد بن طباطبائي: عيار الشعر، تحقيق: د. محمد زغول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية، ص 160.

17- د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص 31.

لقد أخذ الخطاب الصوفي بتحوّله ذلك ومفارقة وتزليحه بعداً خاصاً اختر من خلاله المفهوم والمعاني والدلالات والأبعاد الإيحائية والجمالية والسمات الأسلوبية، ما جعله يحوز كلّ مميزات التفرد والسعة والتجديد والخصوصية، كل ذلك من خلال الأنزياح عن المادة التعبيرية التي توارثها الأخلاف عن الأسلاف.

والصوفي يتجاوز قوانين الشعرية القديمة وانتهاك منها، فهو بذلك يمارس حقّه في اللغة باللغة، ويمارس تقنية الأنزياح على الأنزياح، فإذا كان الشعر في عصوره أنزياحاً باللغة عن مألوفاتها المعجبة والأسلوبية، فإنّ الخطاب الصوفي بكل ما يحمله من خصوصية الذوق وفيوضات القلب لا بدّ أن يكون في جوهره أنزياحاً على الأنزياح ومجازة للمجازة (44).

ذلك أنّ الفعل الخطابى لدى المتصوفة هو فعل تجريدي، حيث فجّروا على المستوى الدلالي العلاقة التقليدية بين الكلمات ووسائط المجاز وتعميم الاسترسال، لذلك جاء الخطاب الصوفي يتجاوب كميّاً مع هذا الوضغ المعرفي (45) الذي لقرّ مبدأ عدم المطابقة والمماثلة والمحاكاة.

وخلاصة القول فإنّ الخطاب الصوفي لا يدين في جماليته للأشكال البلاغية ومدى إبداعاته المختلفة فحسب، بقدر ما يدين لهنيته ذاتها، وهي البنية المركبة من الارتباط الحميم والمتأصل بين الحسّي والمجرد، المادّي والروحي، الظاهر والباطن، ممّا أضفى عليه طابعاً أبوقنيا في الاستخدام اللغوي من ناحية أخرى.

الهوامش:

1- يان موكا روفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة: لفت كمال الروبي، مجلة فصول، المجلد 05، العدد 01، 1984م، ص 40.

2- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ: البيان والبيان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الطبعة الرابعة، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1975م، ج 1، ص 89.

3- أبو بكر عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، المؤسسة الوطنية للثقون الطميمة، الجزائر، 1991م، ص 272.

4- أنوليس: سلسة شعر، الطبعة الثانية، دار الأدب، بيروت، 1996م، ص 55.

- 29- لحد بوزیان: شعرية الخطاب الصوفي في الموروث العربي دكتوراه (مخطوط) 2006-2007، تلمسان، ص 364.
- 30- د. يومين كروم: صورة قصوفي في شعر أبي الحسن الششتري، مجلة الخطاب الصوفي، العدد الأول، ص 213-214.
- 31- جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص: 234.
- 32- علي بركة حرزيم العيسى: جواهر المعاني من فيض سيدي أبي العباس التيجاني، جمع وتحقيق صحن موسوعة الطرق الصوفية، تأليف ودراسة وتحقيق: د. محمد بن بركة، دار الحكمة، الجزائر 2007م، ج 2، ص 27.
- 33- د. وضحي بوانس: القضايا النقدية في الشعر الصوفي، ص 135.
- 34- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى: الموازنة بين الطائفتين، أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد صقر، الطبعة الرابعة، دار المعارف مصر 1992م، ص 122.
- 35- أبو القاسم الحسن بن بشر الأمدى: المصدر نفسه، ص 246.
- 36- أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، القاهرة - مصر - 1937م، ص 156.
- 37- عبد القادر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 131.
- 38- عبد القادر الجرجاني: المصدر نفسه، ص 157.
- 39- ببطر: د. سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، ص 138.
- 40- د. حسين نصر: الصوفية بين الأسس والقيم، ترجمة د. كمال خليل إليازجي: دار المتحدة للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 1985م، ص 24.
- 41- د. صلاح صعل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنطون المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة، 1980م، ص 81.
- 42- د. سحر سامي: المرجع السابق، الصفحة نفسها.
- 43- د. محمد ضيفي هائل: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973م، ص 424.
- 44- د. بظفر: د. عباس يوسف العاد: الحث الديني والمعرفي في الخطاب الصوفي، دار الحول للنشر والتوزيع، سوريا، الطبعة الأولى، 2005م، ص 280.
- 45- د. سامية بلعلي: تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، ص 30.

- 18- د. ديزيرة سقال: علم البيان بين النظرية والأصول، الطبعة الأولى دار الفكر العربي، بيروت- لبنان، 1997م، ص 191.
- 19- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1979م، ص 112، وينظر: أدونيس: زمن الشعر، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت، 1978م، ص 16.
- 20- د. مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي، الطبعة الثالثة، دار الأندلس، بيروت-لبنان، 1983م، ص 68.
- 21- أدونيس: كلام البدايات، الطبعة الأولى، دار الآداب بيروت -لبنان-، 1989م، ص 129.
- 22- أبو الفتح عثمان ابن جني: الخصائص، تحقيق: محمد علي قنجر، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1956م، ج 2، ص 392.
- 23- د. كمال بشر: دراسات في علم اللغة، دار المعارف بمصر، 1969م، ج 2 ص 115.
- 24- جون كوين: النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر: اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الرابعة، 2000م، ص 213.
- 25- د. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي، مكتبة الخالجي، مصر، ص 206.
- 26- د. محمد منور: النقد المجهي لحند الثعالبي، أدبي نهضة مصر، ص 265.
- 27- أحمد بن محمد بن عبيدة الصنفي: يلفظ الهم في شرح لحكم لابن عطاء السكندري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ج 2 ص 207.
- 28- د. عاطف جودة نصر: شعر عمر بن القارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1406هـ- 1982م، ص 117.
- * يذكر الدكتور سعيد جاب الخير أن العديد من شعراء الملحون من الصوفية الجزائريين مثلاً كان باستطاعتهم نظم الشعر الصبح على الأورن المحاوية، غير أن ذلك لم يكن ليحقق هدفهم من النظم، لأن شعراءهم في هذه الحالة ليس في متناول الأغلبية ولن تقوم سوى النخبة التي تمثل الأقلية داخل المجتمع. ببطر: د. سعيد جاب الخير. علاقة بين التصوف وشعراء الملحون في الجزائر محمد بن مسابب نموذجاً، التصوف في الأدب الجزائري، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، ص 37.

التوجيه اللغوي لآيات المتشابهات في كتاب

"فتح الرحمن بكشف ما يلتبس في القرآن"

لصاحبه : أبي يحيى زكريا الأنصاري

أ. أرزقي شمون

نص المقال:

الحمد لله الذي أنزل على عبده الكتاب ولم يجعل له عوجاً، ذلك الكتاب الذي كان وسيظل معجزة الإسلام الخالدة التي نزلت على أفضل خلق الله تعالى ليكون مباشراً ونديراً، أما بعد، فلفظ حظي كتاب الله تعالى بعناية الجيل الأول من علماء العرب منذ بدء نزوله، إذ حاولوا قراءته وتدبره، ليكشفوا عما تضمنته نصوصه من مقاصد وأحكام تفيدهم في تنظيم معاشهم والاستعداد لمعادهم.

ومما خُص إليه أولئك العلماء في دراسة النصوص القرآنية أنها جاءت في خطاب غير مسبوق وتمثل ظاهرة فنية لا ماضي لها، لما تمتاز به من أسرار الإعجاز التي لم يكن للنثر أمامها سوى التخلي عن عرشه الذي احتله طيلة قرون الجاهلية.

ولقد تنوعت التسؤلات التي أثارها الخطاب القرآني، الأمر الذي فتح الباب واسعاً أمام علماء ومفكرين ليبدؤوا جهوداً كللت في نهايتها بالتأسيس لكثير من العلوم، منها الفقه والتفسير والبلاغة وسائر الحقول المعرفية التي اتخذت من نصوص القرآن الكريم محوراً لدراساتها.

ومن المسائل القرآنية التي أثارت جدلاً واسع النطاق بين علماء الإسلام عبر العصور مسألة المحكم والمتشابه من النصوص القرآنية. وقد اصطلح العلماء بلفظ "المحكم" على ما ظهر معناه من النصوص القرآنية ولم يحتمل التأويل، يقول الأمدي في تعريفه: "هو ما ظهر معناه وانكشف كشفاً بزيل الإشكال ويرفع الاحتمال"⁽¹⁾، وفي مقابل المحكم أطلق لفظ "المتشابه" على النصوص القرآنية التي تحتمل التأويل لعدم وضوح القصد منها.

وإذا كان علماء الكلام والفلاسفة العرب قد أبدوا عنايتهم الشديدة بقضية متشابه القرآن باعتبارها عصب التأويل، وعولوا عليها في الدفاع عن اتجاهاتهم ومذاهبهم الفكرية⁽²⁾، فإن علماء التفسير على النقيض من ذلك لم يولوا هذه القضية "المتشابهة" ما تستحق من العناية، رغم أنها من الفنون الجوهرية في علم التفسير.

ويعد الإمام السيوطي من العلماء الذين عابوا على الأئمة المفسرين نقصهم في العناية بهذا الجانب الحيوي من علم التفسير، إذ أشار إلى قلة من صنفوا فيه عبر العصور، ولم يذكر منهم إلا عدداً قليلاً في قوله: "أفرده بالتصنيف خلق أولهم فيما يحسب الكمائي، ونظمه السخاوي، وألف في توجيهه الكرمانلي كتابه (البرهان في متشابه القرآن)، وأحسن منه (درة التأويل) وغرة التأويل) لأبي عبد الله الرازي، وأحسن من هذا (ملاك التأويل) لأبي جعفر بن الزبير"⁽³⁾. وللقاضي بدر الدين بن جماعة في ذلك كتاب لطيف سماه (كشف المعاني عن متشابه المثاني)⁽⁴⁾.

ويشير الإمام السيوطي إلى أن في كتابه الذي عنوانه: قطف الأزهار في كشف الأسرار للجم الغفير من علم المتشابه وهو الكتاب الذي وضعه في أسرار التأويل.

وقد ورد في كتاب الإقتان في علوم القرآن تعريف لهذا الحقل المعرفي يقول فيه السيوطي: إن القصص به "إيراد القصص الواحدة في صور شتى وفواصل مختلفة بل تأتي في موضع واحد مقدماً وفي آخر مؤخراً"⁽⁵⁾.

ومن خلال هذا التعريف السابق، وبناء على الشواهد القرآنية التي ساقها الإمام السيوطي لتقريب أفكاره إلى الأذهان، يتبين تمييزه الدقيق بين موضوعين غالباً ما يعتبرهما الدارسون

المصحف الشريف بقضايا علم المعالي من ذكر وحذف وتقديم وتأخير وتعريف وتكثير وفصل ووصل وما إلى ذلك من المظاهر الأسلوبية التي تشكل عناصر الإعجاز القرآني، يقول عبد القاهر في شأن من نعتهم بالجهلة في قضية الإعجاز: "وكذلك صنعوا في سائر الأبواب فجعوا لا ينظرون في الحذف والتكرار والإظهار والإضمار والفصل والوصل ولا في نوع من أنواع الفروق والوجوه، إلا نظروا فيما غيره أهم لك... وليت شعري إن كانت هذه أمورا هينة، وكان المدعي فيها فريبا، والدعي يسيرا، من أين كان نظم أشرف من نظم، وبم عظم التفاتوا واشتد التباين وترقى الأمر إلى الإعجاز (10) . وفي ما يلي نماذج من الآيات التي عرض لها الشيخ الأنصاري في كتابه.

متمثله التقديم والتأخير:

بعد مبحث التقديم والتأخير من أهم أركان البلاغة العربية، وهو باب من أبواب علم المعاني الذي وضعه إمام البلاغة العربية عبد القاهر الجرجاني في كتابه النفيس (دلائل الإعجاز). وقد وقف الإمام الأنصاري عند كثير من أي القرآن الكريم التي تتضمن تقدما وتأخيرا بين العناصر التي تشكلها، محاولا في كل مناسبة أن يفسر الظاهرة ويعللها، من ذلك مثلا قوله تعالى: (قل لا أملك لنفسي نفعا ولا ضرا إلا ما شاء الله) (الأعراف: 188)، حيث قدم لفظ "النفع" على لفظ "الضرر"، فلما شرع الشيخ إلى أن أكثر ما جاء في كتاب الله تعالى من لفظي الضر والنفع في الموضوع الواحد إنما جاء بتقديم الضر على النفع، لأن الإنسان بعد خالقه خوفا من عقابه أولا، ثم طمعا في ثوابه بعد ذلك، كما هو الشأن في قوله تعالى: (وادعوه خوفا وطمعا إن رحمة الله قريب من المحسنين) (الأعراف: 56).

أما الآيات التي ذكر فيها النفع قبل الضر فهي التي يتقدم فيها لفظ يتضمن نفعا، وقد سبق الشاهد المذكور سلفا بقوله تعالى: (من يهد الله فهو المهتدي) (الأعراف: 178) كما جاء بعده قوله سبحانه: (ولو كنت أطمع الغيب لاستكثرت من الخير) (الأعراف: 188) وكل من الهداية والخير من جنس النفع. (11)

موضوعا ولحدا وهما: متمثله القرآن والمشتبه من آياته.

ولم يختلف الإمام السيوطي عن غيره من العلماء في بيان حد المتمثله من النص القرآني، وقد خصصه بفصل مستقل عنوانه: في المحكم والمتمثله (6).

أما المتمثله من النصوص القرآنية فهو الذي تشابهت فيه آيتان أو أكثر في الأسلوب، لكن مع اختلاف في حيث تقديم لفظ ما في آية وتأخيره في أخرى، أو لأن لفظا ما ذكر في موضع وحذف في آخر، وقد ذكر الإمام المتمثله في فصل خاص به عنوانه: (في الآيات المتمثلهات) (7).

وبعد كتاب فتح الرحمان بكشف ما يلتبس من القرآن (8) واحدا من المؤلفات النفيسة التي تناولت موضوع المتمثله من القرآن الكريم، وقد وضعه أحد علماء مصر الذين أدرجوا القرن السادس عشر للميلاد وهو شيخ الإسلام أبو يحيى الأنصاري.

لقد أشار هذا الإمام في مقدمة مؤلفه إلى أنه استعان في وضعه بآراء من سبقه من علماء التفسير يقول: "هذا مختصر في أكثر أبيات القرآن المتمثلهات المختلفة بزيادة أو تقديم أو إبدال حرف بأخر أو غير ذلك مع بيان سبب تكراره وفي ذكر أمودج من أسئلة القرآن العزيز وأجوبتها صريحا أو إشارة جمعتها من كلام العلماء المحققين ما فتح الله به من فيض فضله المتين" (9).

ومن خلال النهج الذي سلكه الشيخ الأنصاري في عرض القضايا وشرحها في كتابه المذكور، يتبين كثرة الشدائد بالإمام جاز الله الزمخشري، صاحب تفسير الكشاف، ولا أدل على صحة هذه المسألة من اعتماد الشيخ الأنصاري في تحليله ما يعرف بطريقة "اللفظة" التي تقوم على شكل سؤال وجواب: فإن قلت.... قلت.... وهي عين ما نجده في تفسير الكشاف.

لأن تأثر الشيخ بمن سبقه من الأئمة لا يعني أنه كان مجرد ناقل لآراء غيره، فقد أحسن صنعا إذ اجتهد وبذل قصارى جهده للكشف عن كنوز من المعاني الكامنة وراء الأساليب القرآنية، فتوسع في عرض متمثله القرآن وفي توجيهه، حتى ألم فيما رصدته من الآيات وفقا لترتيبها في

الرازي: إنه، من باب التفتن، ومن الأمثلة التي ساقها قوله تعالى: (إن هدى الله هو الهدى) (البقرة 120)، مع قوله سبحانه: (إن الهدى هو هدى الله) (آل عمران 72)، فإشار في تعليقه إلى أن القصد من الهدى في البقرة هو تحويل القبلة، بينما المراد به في آل عمران هو الدين، لتقديم قوله تعالى: (لمن تبع دينكم) (آل عمران 72) ومعناه أن دين الله تعالى الإسلام⁽¹⁷⁾.

متشابه الفصل والوصل:

يعد الفصل والوصل من القضايا الحساسة التي يجب التمكن منها للكشف عن المعاني الخفية في النصوص القرآنية، وإذا كانت الدراسات البلاغية تكاد تجمع على الاعتراف بأن الفضل في وضع ما يشبه الضوابط لمسألة الفصل والوصل يعود لعبد القاهر الجرجاني، فإن المهتمين بأسرار البلاغة كانوا قد أشاروا قبله إلى أهمية هذه الظاهرة الأسلوبية، ومنهم الحليلة المأمون الذي ذكر صاحب الصناعتين أنه قال: «البلاغة إذا اعتزلتها المعرفة بفصل والوصل كانت كاللأى بلا نظام»⁽¹⁸⁾.

ولك عني الإمام الأنصاري بهذه بظاهرة الفصل والوصل في القرآن الكريم، فإشار إلى بعض مواضعها ومنها قوله سبحانه: (وسنزيد المحسنين) (البقرة 58)، ويقول في تعليقه على هذا: «إن قلت لم ذكر هنا بالو وفي الأعراف بدونها؟ قلت: لأن اتصاله هنا أشد لإسناد القول فيه إلى الله تعالى» فبين أن السر يكمن في أن الخطاب في البقرة جاء من الله تعالى وذلك في قوله سبحانه: (وإذ قلنا ادخلوا هذه القرية) (البقرة 58)، بينما في الأعراف جاء الخطاب بصيغة الغائب: «وإذ قيل...»، ومن هنا كان العطف بالو في سورة البقرة⁽¹⁹⁾.

ومن صور الفصل والوصل التي استوقفت الشيخ الأنصاري قوله تعالى: (يذبحون أبناءكم) (البقرة 49)، حيث جاءت العبارة دون حرف عطف، يقول الإمام: «فإن قلت: ما الحكمة في ترك العاطف هنا وذكره في سورة إبراهيم؟»⁽²⁰⁾ قلت: لأن ما هنا من كلام الله تعالى فوق تفسير لما قبله⁽²¹⁾، فبين أن السبب في ترك العاطف في سورة البقرة هو أن اللفظ جاء تفسير لما سبق وهو

ومن الشواهد التي عرض لها الشيخ الأنصاري في شأن متشابه التقديم والتأخير بين مفردات الجملة قوله تعالى: (لا يقدرون مما كسبوا على شيء) (إبراهيم 18)، حيث تقدم شبه الجملة مما كسبوا، ففصل بين الفعل «يقدرون» وشبه الجملة «على شيء» المتعلق به، وهما اللذان لا يفصل بينهما إلا لداع، والداع في هذا المقام أن لكسب هو المقصود بالذكر، خلافاً ما نجده مثلاً في قوله سبحانه: (لا يقدرون على شيء مما كسبوا والله لا يهدي القوم الكافرين) (البقرة 264)، وهو القياس كما يرى الشيخ الأنصاري لأن شبه الجملة «على شيء» صلة لـ «يقدرون»⁽²²⁾، وهو يعني مسألة التعليق التي سلفت الإشارة إليها.

ونظير هذا المثال السابق من أسلوب التقديم والتأخير الذي كان له أثر في دلالة التركيب قوله تعالى: (قل كفى بالله شهيدا بيني وبينكم إنه كان بعباده خبيراً بصيراً) (الإسراء 96)، حيث تقدم لفظ «شهيدا» على شبه الجملة «بينى وبينكم» خلافاً لما جاء في سورة العنكبوت⁽²³⁾. وقد علل الشيخ هذه المسألة بأن ما في سورة العنكبوت جاء على خلاف الأصل -تقديم للمفعول به-، والغرض أن يتصل وصف الشهيد به وهو قوله تعالى: (يعلم ما في السموات والأرض) (العنكبوت 52) (14) ومن الشواهد الأخرى التي وقف عندها الإمام الأنصاري في ظاهرة التقديم والتأخير قوله تعالى: (وجاء رجل من أقصى المدينة يسعى) (القصص 20)، حيث تقدم لفظ «رجل» على شبه الجملة «من أقصى المدينة» خلافاً لما ورد في سورة يس⁽²⁴⁾. وقد علل الشيخ هذا الاختلاف بين النصين بأنه في سورة يس حيث تقدم شبه الجملة «من أقصى المدينة» أن الرجل كان يعبد الله تعالى في جبل، فلما سمع خير الرسل سعى مستعجلاً، وهو نفس ما ذهب إليه الزمخشري إذ يقول: «هو حبيب بن إسرئيل النجار، كان ينحت الأصنام وهو ممن آمنوا برسول الله عليه الصلاة والسلام»⁽²⁵⁾. ومن مفسري القرآن الكريم من أدرك أهمية التقديم والتأخير، فلم يعتبرها مجرد ظاهرة لغوية لها دور في متشابه القرآن فحسب، إنما عدّها لونا من فنون البلاغة العربية. يقول أبو عبد الله

من الشيطان نزع فاستعذ بالله إنه هو السميع العليم) (فصلت 36)، حيث زيد الضمير "هو" و"ال" التعريف في لفظي "السميع" و"العليم"، خلافا لما جاء في سورة الأعراف (26) حيث حذف كلاهما. ويقول الشيخ في تخريج هذه المسألة بمنطق النجاة الكبرى: "إن الموضع الذي فيه زيادة 'هو' و'ال' إما اتصل بمؤكدتيهما التكرار والحصر (27) فناسب التأكيد بما ذكر، وهذا مخالف لما في سورة الأعراف، حيث لا تؤكد في الآية، فجرى التعبير فيها على أصل تعريف المبدأ وتكثير الخبر (28) ويبدو هذا التخريج للمسألة أكثر إقناعا من الموقف الذي ذهب إليه السيوطي حين يقول: قال ابن جماعة: لأن آية الأعراف نزلت أولا، وآية فصلت نزلت ثانيا، فحسن التعريف، أي هو السميع العليم الذي تقدم ذكره أولا عند نزوح الشيطان (29) .

مقتضاه التعريف والتذكير:

يتفق المهتمون بالحق البلاغي على أن ظاهرة التعريف والتذكير لا تقل أهمية عن قضايا علم المعاني الحسية كالحنف أو التقديم والتأخير من حيث دورها في تحديد دلالات الكلام، ومن الشواهد التي ساقها الإمام الأنصاري في مقام حديثه عن التعريف والتذكير قوله سبحانه: (ويقتلون النبيين بغير الحق) (البقرة 61)، حيث جاء لفظ "لحق" معروفا، خلافا لما ورد في سورة آل عمران (30) وكذا سورة النساء (31) حيث جاء لفظ "الحق" نفسه نكرة. وفي نظر الشيخ أن السر في هذا الاختلاف إنما أن تعريف اللفظ المذكور في سورة البقرة لكونه إشارة إلى الحق الذي أدركه الله تعالى قبل النفس به، فكان التعريف أولى، أما في الموضعين الآخرين فتكريره أولى، لأنه أريد به بغير حق في دين القتل ومعتقدهم (32).

مقتضاه التذكير والتأنيث:

لم يغفل الإمام الأنصاري مقتضاه التذكير والتأنيث في كتابه، فقد عرض له كبقية قضايا علم المعاني، محلا لمثلة من النصوص القرآنية، التي تضمنت ظاهرة تذكير اللفظ تارة وتأنيثه أخرى، ومن الشواهد التي وقف عندها بالتحليل قوله تعالى: (وقيل لهم نوقروا عذاب النار الذي كنتم به

"سوء العذاب"، فكان ذلك توضيحا وبيانا له، بينما كان ذكره في سورة إبراهيم لمجرد الإشارة إلى أنه نوع من العذاب، لأن القصد بيان أنهم يعذبون بأنواع مختلفة من العذاب ومنها الذبح. ولعل ما ذكره الإمام السيوطي في تعليقه على هذه المسألة نفسها هو أكثر وضوحا، إذ أشار إلى أن الآية الأولى من كلام الله تعالى لهم، فلم يعد عليهم التحن نكرما، خلافا للآية الثانية فهي من كلام موسى عليه السلام، ولهذا فقد عدد المتن (22) فكان العطف في سورة البقرة وانقضى في سورة إبراهيم.

ولم تكن غاية الإمام الأنصاري بموضوع الفصل والوصل من خلال وقوفه عند ذكر العاطف أو حذفه من السياق فحسب، إنما رفع اللبس عن بعض المواضع الأخرى التي من الممكن أن يعد فيها للقرآن العاطف مفيدا للوصل مع أن الأمر ليس كذلك. ومن الأمثلة التي ساقها في هذا المقام قوله تعالى: (ورضيت لكم الإسلام ديناً) (المائدة 3)، فيشير الإمام إلى أنها جملة مستأنفة، لأن اعتبارها معطوفة على "أعطيكم يحيى" أن الله تعالى لم يرص الإسلام ديناً قبل ذلك اليوم (23).

متشابه الحذف والزيادة:

من أهم القضايا التي تلحق عناصر اللغة أثناء الكلام ظاهرتا الحذف والزيادة، ولهذه المسألة تأثير على الجانب الدلالي دون شك. وقد تضمن القرآن الكريم ما تشابه له بسبب الحذف تارة والزيادة أخرى. ومن الشواهد التي استوفت الإمام الأنصاري في هذا الشأن قول الله سبحانه: (قال ما منعك ألا تسجد إذ أمرتك) (الأعراف 12)، حيث زيدت "لا"، مع حذفها في قوله تعالى: (قال يا إبليس ما منعك أن تسجد لما خلقت بيدي) (ص 75). وقد جاء تخريج الشيخ لهذا الاختلاف بين النصين بأن أشار إلى أن حذف "لا" هو الأصل، غير أن زيادتها لحادث تأكيد معنى النفي في الفعل "منع" (24)، وهذا ما ذهب إليه الرمخشري ضاربا مثالا آخر من القرآن وهو قوله سبحانه: (لنلا يعلم أهل الكتاب) (الحديد 29) بمعنى يعلم (25) ومن نماذج الحذف والزيادة التي أيدع الإمام الأنصاري في توجيهها قوله تعالى: (وإما يزد عنك

تعالى: (وجعلنا الليل والنهار آيتين فمحونا آية الليل) (الإسراء: 12)، حيث تثبت لفظة "آية"، خلافاً لقوله سبحانه: (وجعلناها وابنها آية) (الأنبياء: 91) حيث جاءت اللفظة نفسها مفردة. وقد رد الشيخ هذا الاختلاف إلى أن الآية الأولى يتبين فيها الليل والنهار من كل وجه، فناميتهما التنتية، بينما في الآية الثانية يشكل عيسى عليه السلام جزءاً من أمه فناميتهما الأفراد (38).

متشابه تغيير الحروف:

لم يقتصر الإمام الأنصاري على البحث في متشابه القرآن من حيث اللفظة والجملية فحسب، وإنما وقف عند كثير من المواضع التي تدخل ضمن حق المتشابه لاختلافها في حرف واحد لا أكثر، وقد حاول رفع اللبس عنها، والكشف عن السر الدلالي لاستعمال حرف مكان آخر. ومن الشواهد القرآنية التي ساقها الشيخ في كتابه قوله سبحانه: (ولقد يا أدم اسكن أنت وزوجك الجنة وكلا) (البقرة: 35)، حيث جاء العطف بالواو "وكلا"، خلافاً لمسورة الأعراف (39) حيث الفاء بدل الواو. وقد علل الإمام هذه القضية بأن الفعل "اسكن" في سورة البقرة بمعنى الاستقرار والإقامة، لأن أدم وحواء كانا في الجنة فصحب الجمع بين الاستقرار والأكل فكان العطف بالواو، بينما في سورة الأعراف كان السكون بمعنى الدخول ولا يمكن للأكل أن يكون مع الدخول إما عقبه، ومن ثم كان العطف بالفاء، وإلى مثل هذا التخريج ذهب السيوطي (40).

ومن الشواهد الأخرى التي عرض لها الشيخ في متشابه الحروف قوله تعالى: (قولوا آمنا بالله وما أنزل إلينا) (البقرة: 136)، حيث ورد حرف الجر "إلى"، خلافاً لمسورة آل عمران حيث قال سبحانه: (قل آمنا بالله وما أنزل علينا...) (الآية: 84) باستعمال "على". وقد علل الإمام هذا الاختلاف بلفت انتباه القارئ إلى أن حرف الجر "إلى" يستعمل في معنى الانتهاء، أي أن الكتب تنزل على الأنبياء، غير أن انتهاءها إلى المؤمنين وهم المعنويون بالخطاب "قولوا آمنا بالله..."، أما حرف الجر "على" ففيه معنى الاستعلاء، وهو مختص بالأنبياء وأفضلهم نبينا عليه الصلاة

تكنون) (السجدة: 20)، وهي الآية التي تم فيها تكثير وصف عذاب النار، مع تأنيته في موضع آخر حيث يقول سبحانه: (ونقول للذين ظلموا ذوقوا عذاب النار التي كنتم بها تكذبون) (سج: 42). يعالج الإمام الأنصاري هذا الأمر برده إلى اختلاف الآيتين من حيث السياق التركيبي، فقد وقع الوصف في النص الأول على العذاب، ومن ثم كان بالتكثير، خلافاً للنص الثاني حيث كان القصد وصف النار فناسب للتأنيث (33).

متشابه العدد:

تعد قضية العدد من المظاهر التي تعتري اللفظة في التركيب، وقد اهتم بها الإمام الأنصاري في كتابه، لما يشكل من متشابه القرآن لمجرد إبراد اللفظة مفردة تارة ومثلى أو جمعا تارة أخرى. ومن الشواهد التي استوفقت الإمام قوله تعالى: (وقالوا لن نمسنا النار إلا أياماً معدودة) (البقرة: 80)، حيث جاء لفظ "معدودة" على صيغة المفرد، بينما ورد جمعا في سورة آل عمران (34). وقد عمد الشيخ إلى تخريج محوري لهذه المسألة مفاده أن المذكر غير المتأنيث يجمع جمعا مؤنثا مفردا وهو الأصل في اللغة كقوله تعالى: فيها سرر مرفوعة، كما يمكن جمعه بالث واء في نهايته وهذا فرع. ولما كانت سورة البقرة هي الأولى جاءت الكلمة على الأصل، بينما جاءت في آل عمران على الفرع (35).

أما الزمخشري فقد ذهب مذهبا آخر في حل هذه المسألة إذ أشار إلى أن الأمر إما يتعلق بفرقتين من اليهود، قالت الأولى: سنعذب أربعين يوما هي عدد أيام عبادة العجل، بينما قالت الثانية: سنعذب سبعة أيام، إن عمر الدنيا سبعة آلاف سنة فنسحب سبعة أيام حيث يقابل كل يوم من العذاب ألف سنة من عمر الأرض (36). وقد ذهب السيوطي أيضا هذا المذهب، ومن استشهاده في المسألة قوله في كتاب الإقنان في علوم القرآن: قال ابن جماعة:.. لية البقرة تحتمل قصد الفرقة الثانية، حيث عبر بجمع الكثرة، وآل عمران بالفرقة الأولى حيث أتى بجمع القلة (37) ومن الصور الأخرى لمتشابه العدد التي وقف عندها الإمام الأنصاري بالتحليل والتخريج قوله

عليك من فطنتك وشهامتك وصدق فراستك لفرط توقهم -تفهم- في تحامي ما يشكك في أمرهم⁽⁴⁴⁾. أما الإمام الأنصاري فقد عادى تعليقه إلى زمن نزول الآية للكرامة فقال: "إن قلت كيف نفى عنه علمه بحال المنافقين هنا وأثبت له في قوله: (ولتعرضهم في لحن القول)؟ قلت: أية النفي نزلت قبل أية الإثبات فلا تنافي⁽⁴⁵⁾."

والجدير بالإشارة أن الإمام الأنصاري كان يستعين في كثير من المواضع بعلمه الواسع في حقل البلاغة لتوضيح ما التمس من أساليب القرن الكريم، ومن الشواهد التي استوفته في قضية النفي والإثبات قوله سبحانه: (ويعدون من دون الله ما لا يضرهم ولا ينفعهم) (يونس 18) حيث نفيت عن الأصنام القدرة على الضر والنفع، خلافاً لقوله تعالى: (يدعو لمن ضره أقرب من نفعه) (الحج 13). بحسب الإمام عن هذا النفي تارة والإثبات تارة أخرى بأن نفي الضر والنفع عن الأصنام نفي اعتبار الذات، وإثباتها لها باعتبار السبب⁽⁴⁶⁾، ومعنى هذا أن نفي الفعلين عن الأصنام نفي حقيقي، بينما إثباتها لها مجازي، إذ لا يستطيع القيام بهما وإن كان ممكناً أن تتسبب في حدوثهما.

متشابه للتغيير في زمن الفعل:

ومن القضايا الأسلوبية الأخرى التي عرض لها الإمام الأنصاري ما يعترى الفعل من تغير في زمنه، فيدخل على إثر ذلك في عداد متشابه القرن. ومن النماذج التي اجتهد في رفع اللبس عنها قوله تعالى: (وهو الذي يرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته) (الأعراف 57)، بحيث ورد الفعل "يرسل" بصيغة المصارع، إلا أنه جاء في سورة الفرقان⁽⁴⁷⁾ بصيغة الماضي. وقد عاد الشيخ الأنصاري إلى سياق الأيتين مبيناً أن التي في سورة الأعراف تقدمها ذكر الخوف والطمع في قوله سبحانه: (وادعوه خوفاً وطمعاً) (الأنبياء 56) وهما للمستقبل، فانسبهما المضارع، بينما سبقت الآية التي في سورة الفرقان بالتعبير بالماضي في قوله سبحانه: (ألم تر إلى ربك كيف مد الظل) (الأنبياء 45) فانسب ذكر الفعل "رسل" ماضياً⁽⁴⁸⁾.

والسلام، وهو المعنى بالخطاب "قل آمنا بالله..." فكان الأنسب⁽⁴⁹⁾.

ولم يعن الشيخ الأنصاري بحروف الجر فحسب، إنما امتد اهتمامه ليشمل للحروف المختصة بالدخول على الفعل، مبيناً أنها تتفاوت فيما بينها من حيث دلالتها على النفي، ومن الشواهد التي عرض لها في الشأن قوله تعالى: (وإن يتمنوه أبداً بما قدمت أيديهم) (البقرة 95)، بينما قال سبحانه في سورة الجمعة: (ولا يتمنونه أبداً بما قدمت أيديهم والله عليم بالظالمين) (الأنبياء 7)، بقول الشيخ في تخرجه: "إن 'أبداً' في النفي من 'لا' حتى قيل إنها لتأكيد النفي، ودعواهم في البقرة بالغة قاطعة، وهي كون الجنة لهم بصفة الخلود فانسب ذكر أن فيها⁽⁴²⁾."

متشابه الإسناد:

لم تقف عطية الإمام الأنصاري بمتشابه القرآن عند اللفظة المفردة فحسب، وإنما تجاوزته إلى ما يعترى التركيب من مسائل أخرى مثل النفي والإثبات، وبناء الفعل للمجهول وللجهول، وما إلى ذلك من القضايا المتعلقة بالأسلوب. ومن الآيات القرآنية التي استرعت انتباه الشيخ في بناء الفعل قوله تعالى: (طبع على قلوبهم فهم لا يفقهون) (التوبة 87)، وفيها بناء الفعل "طبع" للمجهول، خلافاً لقوله سبحانه: (وطبع الله على قلوبهم فهم لا يعلمون) (التوبة 93). يحل الإمام الأنصاري هذا الاختلاف بين الأيتين في بناء الفعل بأن الشاهد الأول تقدمه مبني للمجهول وهو قوله تعالى: (وإذا أنزلت سورة)، فانسب الفعل، بينما سبق الفعل في الشاهد الثاني بذكر لفظ الجلالة فانسب الفاعل ما قبله⁽⁴³⁾.

ولم يعن الإمام الأنصاري بقضية بناء الفعل للمعلوم أو المجهول فحسب، إنما عرض لصيغتي النفي والإثبات أيضاً، لما لهما من أهمية في دلالة الكلام، ومن الشواهد التي وقف عندها في القرآن الكريم قوله تعالى: (وممن حولكم من الأعراب منافقون ومن أهل المدينة مردوا على النفاق لا تعلمهم نحن نعلمهم) (التوبة 101)، حيث نفى المولى تعالى عن النبي عليه الصلاة والسلام علمه بالمنافقين، يقول الزمخشري: "أي يخفون

- 4/ ينظر السيوطي: الإقناع في علوم القرآن، تح: عبد الرحمن فهمي لزولوي، دار المدد الجديد، القاهرة، ط1، 2006، ج3، ص 276.
- 5/ ينظر المرجع نفسه، ج3، ص 276.
- 6/ تحقيق محمد علي الصابوني، مكتبة رحاب الجزائر، ط2، 1988.
- 7/ المرجع نفسه، مقدمة المؤلف.
- 8/ نفسه ص 214.
- 9/ نفسه ص 293.
- 10/ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 1978.
- 11/ وهو قوله تعالى: (وجاء من قصص المدينة رجل يسمى قال يا قوم اتبعوا المرسلين).
- 12/ الزمخشري، تفسير الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأناويل في وجوه التأويل، تعليق خليل محمود شوحدار المعرفة ببيروت، ط1، 2002، ص 892.
- 13/ السيوطي، الإقناع في علوم القرآن، ج3، ص 279.
- 14/ فتح الرحمن ص 27.
- 15/ وهو قوله تعالى: (قل كفى بالله بيني وبينكم شهيدا) (المكتوب 52).
- 16/ المرجع نفسه ص 334.
- 17/ وهو قوله تعالى: (يسومونكم سوء العذاب وينهبون إيمانكم) (إبراهيم 6).
- 18/ عبد المجيد لعراس، نظرية الوصل والفصل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر العدد 5 سنة 1994 ص 144.
- 19/ المرجع نفسه ص 25.
- 20/ ينظر كتابه: الإقناع في علوم القرآن، ج3، ص 277.
- 21/ فتح الرحمن ص 130.
- 22/ المرجع نفسه ص 187.
- 23/ الزمخشري، تفسير الكشاف ص 357.
- 24/ وهو قوله تعالى: (ولما ينزغكم من الشيطان نزغ فاستعذ بالله إنه سميع عليم) (الأعراف 200).
- 25/ قصد بالتكرار ضمير الهاء الذي يعود على لفظ الجائفة، أما الحصر المقصود فهو حصر السمع والعلم في الله سبحانه، فكان هذا مناسبا لزيادة كل من الضمير "هو" و"ال" لتعريف، خلافا للموقف الثاني في سورة الأعراف.
- 26/ فتح الرحمن ص 506.
- 27/ السيوطي، الإقناع في علوم القرآن، ج3، ص 279.
- 28/ ينظر فتح الرحمن، ص 455.
- 29/ وهو قوله تعالى: (إلى الذين يكفرون بأيات الله ويقولون النبيين بغير حق) (آل عمران 21).

كانت هذه جولة سريعة بين صفحات واحد من الكتب القليلة التي عثيت بتوجيه ما تشابه من أي النكر الحكيم. وليس من المبالغة في شيء إن قلنا إن هذا الكتاب من كنوز تراثنا العريق، وذلك لعدة أسباب يمكن أن نجملها فيما يلي:

- أن الشيخ الأنصاري لم يكن مجرد مفسر لكتاب الله تعالى، إنما أثر أن يوجه اهتمام الناس نحو متشابه القرآن، وهو من المواضيع الحساسة التي تمكن القراء من الكشف عن كثير من خفايا الأساليب القرآنية.

- أنه لا يقف عند أدوات التفسير اللغوية فيما يعرض له من آيات قرآنية، إنما يستعين بسبيلها وزمن نزولها لما لهما من أهمية في الكشف عن مدلول النص.

- أن نهجه في تناول المعاني يكشف عن تمكنه من ناصية اللغة بل تمتعه بالرصيد المعرفي الواسع لاسيما النحو والبلاغة

- أنه ينهج الأسلوب العلمي في عرض القضايا وتحليلها، وهو يملك مؤهلات المفسرين الكبار، إذ يحاول أن يقدم التفسير الكافي لكل مسألة بما يوفق اللغة وسبيلها تعاليم ديننا الحنيف، معلا موافقه وأراءه بما أمكن من الحجج، دون عناد ولا تعصب لأي اتجاه كان، ومن غير أن يلجأ أو يشير إلى أنه ولج جانباً من علم التفسير قلما قرعه من تقدمه من المفسرين. أنه استطاع بهذا الكتاب أن يدافع عن ديننا الحنيف، وعن كتاب الله تعالى الذي من بين ادعاءات الطاعين فيه أنه كتاب لا يخلو من عيب التكرار في آياته، وهذا ما تصدى له الإمام فتمكن بمنهجه القويم وبثقافته الواسعة من التمييز بين الآيات المتشابهات.

الهوامش:

- 1/ علي بن محمد الأمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تعليق عبد الرزاق عفيفي، ط2، 1402 هـ، ج1، ص 165.
- 2/ مستغلين قضية لشمات الشريعة على ظاهره وباطنه، فيلجأون إلى قتالين من خلال إفراج دلالة للنص الظاهرية إلى دلالة قباطية وفقا لما يرونه في إطار مذهبي ديني أو فلسفي.
- 3/ هو أحمد بن إبراهيم الحرطلي، واسم كتابه: "ملاك التأويل القاطع بذوي الإلحاد والتعطيل في توجيه المتشابه للفظ من أي التنزيل".

47/ وهو قوله تعالى: (وهو الذي أرسل الرياح بشرا بين يدي رحمته) (الفرقان 48).
48/ فتح الرحمن ص 194.

تلعة مراجع المقل:

- القرآن الكريم
- أبو يحيى زكريا الأنصاري، فتح الرحمن بكشف ما يلتبس في القرآن، نخ: محمد علي الصابوني، مكتبة رحاب للنشر الجزء 1 ط 1988.
- جابر الله الرمشتري، تفسير الكشف عن حقائق التنزيل وعيون الأكلوك في وجوه التأويل، تطبق خليل مامون شوها، دار المعرفة بيروت ط 2002.
- جلال الدين السيوطي، الإقنآن في علوم القرآن، نخ عبد الرحمن فهمي الرووي، دار الفد الجديد ط 2006.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تطبق السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت 1978.
- عبد المجيد لمراس، نظرية الوصل والفصل عند عبد القاهر الجرجاني، مجلة اللغة والأدب،
- جامعة الجزائر العدد 5 سنة 1994 ص 144.

- 30/ وهو قوله تعالى: (وكفرهم بايوت الله وقتلهم الأنبياء بغير حق) (الأنساء 155).
- 31/ فتح الرحمن، ص 29.
- 32/ وهو قوله تعالى: (لذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودات) (آل عمران 24)
- 33/ فتح الرحمن ص 33.
- 34/ وهو قوله تعالى: (لذلك بأنهم قالوا لن تمسنا النار إلا أياما معدودات) (آل عمران 24)
- 35/ فتح الرحمن ص 33.
- 36/ الرمشتري، تفسير الكشف، ص 84.
- 37/ السيوطي، الإقنآن في علوم القرآن، ج 3 ص 278
- 38/ فتح الرحمن ص 320
- 39/ وهو قوله تعالى: (أرى آدم يسكن ثنت و زوجك الجنة لكلا) (الأعراف 19).
- 40/ السيوطي، الإقنآن في علوم القرآن، ج 3، ص 277
- 41/ فتح الرحمن ص 40
- 42/ المرجع نفسه ص 34.
- 43/ نفسه ص 238
- 44/ الرمشتري، تفسير الكشف ص 447
- 45/ فتح الرحمن ص 240.
- 46/ المرجع نفسه ص 245

ملخص المقل:

Résumé :

Il s'agit dans cet article de présenter
Un des livres précieux qui font partie
De notre cher patrimoine. Il est intitulé :
Feth errahmane, écrit par le cheikh :
yahia zakaria el ansari, un savant
ayant vécu au 16 siècle, et annoté
par le cheikh essabouni . le dit livre
un ouvrage d'une utilité extrêmement
importante dans le domaine de la
religion, notamment pour les
chercheurs intéressés par l'étude
stylistique du saint coran , vu que
l'auteur achai kh alansari ne s'est pas
occupé dans son ouvrage de
l'interprétation de tout le saint coran ,
mais plus tôt d'effectuer une analyse
rhétorique des versés similaires

- يعتبر هذا المقل محاولة مني رفع الستار عن واحد
- من كنوز تراثنا وهو الكتاب المسمى فتح الرحمن
- بكشف ما يلتبس في القرآن، لمصاحبه شيخ الإسلام
- أبي يحيى زكريا الأنصاري، وهو من علماء مصر
- الذين عاشوا خلال القرن السادس عشر للميلاد.
- تكمن أهمية هذا الكتاب في أنه لم يس بتفسير القرآن
- الكريم كما هو شال كتب التفسير، إنما كان كتابا
- اتقافيا بمعنى أنه سلط الضوء على متشابه القرآن
- الكريم محاولا أن يرفع اللبس عما عرض له من
- الألفات حيث يأتي بابه أو بعبارة منها، ثم يذكر
- نظيرتها ليرجع على موضع الاختلاف بينهما
- مشيرا إلى أسباب هذا الاختلاف، سواء أكان حفا
- أو زيادة، تذكر أو تأنيث...
- عرض لأيات القرآن حسب ترتيب الصور في
- المصحف الشريف، وحاول الاتزام بالنهج العلم
- للكتاب وهو كشف عن الأسرار الدلالية لبعض
- أي القرآن الكريم.
- كان غرضي أن أعرف القارئ الكريم بهذا الكتاب
- النفيس الذي لا يمكن الحديث عن أهميته في مجرد
- صفحات محدودة، وأمل كل أملي أن أكون قد وفقت
- فيما سميت إليه.

إشكالية فهم النص القرآني في ظل النقد الحديث

أ. رحيم يوسف

ذاته ومن السنة ثم من اجتهد الصحابة ثم التأويل وهو الوجه الآخر للنص يمثل آلية هامة من آليات الثقافة والحضارة في إنتاج المعرفة⁽⁶⁾.

ومن ثم لم يعد النص مجرد أداة معرفية بل أصبح هو نفسه ميداناً معرفياً مستقلاً أي مجالاً لإنتاج معرفة تجعلنا نعيد النظر فيما كنا نعرفه عن النص⁽⁷⁾، والكشف عن مفهومه هو كشف عن آليات إنتاج هذه المعرفة "وبما أن النص الديني صار المولد لكل أو لمعظم أمشاط النصوص التي تختزنها الذاكرة/ الثقافة، فمعنى ذلك أن الدراسة وإن كانت تبدأ من البحث عن مفهوم للنص تسعى إلى الكشف ولو بطريقة ضمنية عن بطن الثقافة التي تنتمي إليها"⁽⁸⁾.

وما إن فتح المجال لمحاولة فهم النص القرآني بغية الوصول إلى مقاصده ومراميه حتى ظهرت قضية التعامل معه وتمثلت في أنه نص إلهي يختلف عن باقي النصوص أو نص لغوي يحمل نص المميزات التي تجعلها النصوص الأخرى، فلابد من الفرق بين نص وآخر من حيث المضامين والمحتويات أو من حيث الموضوعات والطروحات وإنما الذي يهم هو كيفية إنشاء الخطاب وطريقة تشكله وآلية اشتغاله، هنا يمكن الجمع بين النص الفلسفي والنص النبوي إذ كلاهما يشكل نصاً لغوياً⁽⁹⁾، وهذا ليس معناه إغفال الطبيعة النوعية لخصائصه النصية وليس مقصودنا هنا بخصائصه النصية الوقوف عند مستوى المرسل/ قائل النص "فالنص القرآني يستمد خصائصه النصية المميزة له من حقائق بشرية دينوية اجتماعية ثقافية لغوية في الملح الأول"⁽¹⁰⁾.

(2) - مراحل فهم القرآن الكريم:

(1) - المرحلة القديمة: المسار التاريخي للتفسير

لقد مر التفسير منذ نشأته أي منذ نزول القرآن الكريم إلى يومنا بمرحلتين: تفسير قديم وتفسير حديث.

1- القرآن نص مؤسس للحضارة العربية الإسلامية

لما نزل القرآن الكريم في البيئة العربية وجدها في حالة من اللاتظام والاستقرار أي أن العرب في تلك الفترة كانوا يعيشون حياة الجاهلية بكل ما فيها من قبايل وعصبيات ومظاهر تخلف، لكن ما إن جاء النبي صلى الله عليه وسلم وانتهى من تبليغ رسالته، حتى أصبح العرب في عيشة مختلفة عن الجاهلية "ولأنك أن القرآن هو الذي جعل الثقافة حية في عالم المسلمين باعتباره الإطار المرجعي الرئيسي لها الذي يصون أصالتها ويحفظ جوهرها ويوفد روحها"⁽¹⁾ وتوجهت كل الاهتمامات إلى القرآن الكريم لمحاولة فهمه وتفسيره واكتشاف أسرار إعجازه وهذا لعرق الانقلاب الذي أحدثته الظاهرة القرآنية، وتأثيرها كظاهرة في بناء المكونات العقلية والتحليلية عند العرب، وبما أنتجت هذه المفاهيم على مدى انتشار المفاهيم اللغوية أو تأسيسها⁽²⁾.

ومن ثم أصبحت للقرآن أهمية في بناء الحضارة العربية الإسلامية "كما صار له دور ثقافي لا يمكن تجاهله في تشكيل ملامح هذه الحضارة وفي طبيعة علومها..."⁽³⁾، لذا أطلق على الحضارة العربية الإسلامية اسم حضارة النص أي أن القرآن نص على أساسه تبنت الحضارة، وفي هذا الصدد يقول نصر حامد أبو زيد: "القرآن نص لغوي يمكن أن تصفه بأنه يمثل في تاريخ الثقافة العربية نصاً محوري... بمعنى أنها حضارة تبنت أسسها وقامت علومها وثقافتها على أساس لا يمكن تجاهل مركز النص فيه"⁽⁴⁾.

ولما احتل النص القرآني مركز الحضارة نشأت "طبقات مترسبة تركمت عبر العصور وهي تحمل معارف وأفكاراً جعل منها من فرط ما غدت ثابتة مصدراً لكل حقيقة ويقين معرفي"⁽⁵⁾ وكان مصدر الترسيب من النص القرآني في حد

أحد بجهالته وتفسير يعرفه العلماء وتفسير لا يعلمه إلا الله»⁽¹⁸⁾

- أما في عهد الصحابة فقد بقي التفسير ضمن الحديث "لأن الصحابة عاشوا فترة نزول الوحي مع النبي صلى الله عليه وسلم وأدركوا ما أحاط بالقرآن من ظروف وملابسات تعين على فهم كثير من الآيات"⁽¹⁹⁾ فنجد أبا بكر الصديق رضي الله عنه يقول يا أيها الناس إنكم تقرأون هذه الآية: **يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا عَلَيْكُمْ أَنْفُسَكُمْ لَا تَضُرُّكُمْ مِنْ ضَلٍّ إِذَا اهْتَدَيْتُمْ إِلَى اللَّهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَوَيْلٌ لَكُمْ بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ** المائدة/105. وأنكم تصنعونها على غير موضعها وبني سمعت رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول: **إن الناس إذا رأوا المنكر فلم يغيروه أوشك الله أن يعمهم بعقابه**⁽²⁰⁾.

وكان الصحابة في هذا العهد يعتمدون في تفسيرهم للقرآن الكريم أربعة مصادر:

- الأول: القرآن الكريم.
- الثاني: النبي صلى الله عليه وسلم.
- الثالث: الاجتهاد وقوة الاستنباط.
- الرابع: أهل الكتاب من اليهود والنصارى⁽²¹⁾ لما بالنسبة للمصدر الثالث وهو الاجتهاد فلم يكن بابيه مفتوحا إلا لقلة من الصحابة وليس كلهم لأنه يجب على المجتهد امتلاك أدوخته وهي: "أولا معرفة أوضاع اللغة وأسرارها، وثانيا معرفة عادات العرب وثالثا معرفة أحوال اليهود والنصارى في جزيرة العرب وقت نزول القرآن ثم ربما قوة الفهم وسعة الإدراك"⁽²²⁾
- و لم يفسر القرآن الكريم جميعه رغم فتح باب الاجتهاد "ولمّا فسر ما غمض منه وقُل الاختلاف في فهم معاني القرآن واكتفى الصحابة بالمعاني الإجمالية للآيات ولم يتبنو التفسير بل اتخذ شكل الحديث"⁽²³⁾.

- أما في عهد التابعين فقد اعتمد المفسرون على "ما روي عن الصحابة من تفسيريهم وعلى ما أخذوه من أهل الكتاب مما جاء في كتبهم وعلى ما يفتح الله به عليهم عن طريق باب الاجتهاد"⁽²⁴⁾، "ولقد ساعد احتفاظ التفسير

ظل التفسير في هذه المرحلة ضمن الحديث النبوي إلى أن جاء عصر التكوين ففصل عنه وأصبح علما مستقلا.

- إن القرآن الكريم نزل على النبي صلى الله عليه وسلم آنذاك كان هو أول من يفهمه ويعرف معناه "فلقد أخذ النبي على عاتقه مهمة تفسير القرآن إلى جانب إفراده وتعلينه وبيان أحكامه فكان يفسر لصحابته رضوان الله عليهم معاني بعض الآيات ويشرح معاني ما استعلق من ألفاظها ويبين لهم أسباب النزول"⁽¹¹⁾

- فكان يعتمد في تفسيره على القرآن وذلك لقوله تعالى: **وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الذِّكْرَ لَتُبَيِّنَ لِلنَّاسِ مَا نُزِّلَ إِلَيْهِمْ وَلَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ** النحل/44، وقال تعالى: **وَمَا أَنزَلْنَا عَلَيْكَ الْكِتَابَ إِلَّا لَتُبَيِّنَ لَهُمُ الَّذِي اخْتَلَفُوا فِيهِ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ** النحل/64.

- إن مكانة النبي صلى الله عليه وسلم ليست كمكانة غيره "فهو المكلف بالتبليغ وهو المفسر الأول وهو الأهم بأسباب النزول، جعلت تفسيره لا تعقيب عليه ولا شك في صحته وحكمته"⁽¹²⁾، حيث كان تفسيره في سلوكه اليومي هو لا فعلا⁽¹³⁾، فإذا غمض على الصحابة لفظ أو أشكل عليهم معني لجأوا إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم فيوضحه لهم ويبينه⁽¹⁴⁾ ولذلك لم يكن هناك داع للاختلاف ولا للجدل في معاني القرآن في عصر الرسول صلى الله عليه وسلم⁽¹⁵⁾.

- يندرج تفسير النبي صلى الله عليه وسلم ضمن السنة وهي المصدر الثاني بعد القرآن الكريم "إذ هي تفسر مبهمه وتفصل مجمله وتخصص عامه وتفيد مطلقة فوق ما تستقل بشرعيته من أحكام جزئية"⁽¹⁶⁾، بالرغم من هذا فلم يفسر كل القرآن الكريم "ولم يبين كل معانيه لأن من القرآن ما استأثر الله بعلمه ومنه ما يعلمه العلماء ومنه ما تعلمه العرب عن لغاتها ومنه ما يعثر أحد في جهالته"⁽¹⁷⁾

قال ابن عباس: "التفسير على أربعة أوجه: وجه تعرفه العرب من كلامها وتفسير لا يعثر

اختصاصاتهم" فأضحى التفسير إطاراً يتبارى فيه المختصون في الشؤون العلمية المختلفة⁽³⁵⁾، مما فتح المجال لنشأة المذاهب الإسلامية في العقيدة والفقه، ومع تقدم علوم البلاغة والنحو وغيرهما من العلوم العربية برزت تخصصات المفسرين للقرآن في تفاسيرهم، فعالم النحو يعني بالإعراب وعالم البلاغة بالنكات البلاغية وكذا غريب القرآن والفلسفة⁽³⁶⁾.

- لكن الذي يميز التفاسير "أنها كانت مروية بالإسناد إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم وإلى التابعين وتابعي التابعين وليس فيها شيء إلا التفسير المأثور"⁽³⁷⁾، لأن المسلمين تخرجوا أول الأمر من تفسير القرآن لاعتقادهم أنه القطع على الله بأنه عنى بهذه الآية كذا وكذا، ولا سبيل إلى تحديد إرادة الله في أية من الآيات إلا بالرواية عن صاحب الرسالة صلى الله عليه وسلم⁽³⁸⁾.

ولما استقل التفسير عن الحديث كعلم قائم بذاته - ظهرت أنواع من التفسير حيث تجاوزت هذه الخطوة التفسير المقتصر عن سبيل الأمة إلى تكوين تفسير اختلط فيه الفهم العقلي بالتفسير النقلى⁽³⁹⁾.

- ومما سبق نستنتج أن التفسير القديم في مرحلته الأولى وهي اتصاله بعلوم الحديث رواية وتكونا مثل المرحلة أو النوع الأول من التفسير وهو المأثور، أما في المرحلة الثانية أي بعد استقلاله عن الحديث فقد ظهرت أنواع أخرى من التفاسير مثلها: المذاهب الإسلامية والفرق الإسلامية مثل الصوفية والشيعية والمعتزلة والإمامية والزيدية... إلخ، لكنها لم تخرج عن إطار التفسير بالمأثور أو الأثرى والتفسير بالرأي أو ما يقابلهما: التفسير النقلى والعقلى.

2 - المرحلة الحديثة:

- لم يخرج التفسير في هذه المرحلة عما كان عليه من قبل تفسير بالمأثور وتفسير بالرأي، لكن الجديد فيها هو تلك الحركات الإصلاحية التي كان يقوم بها بعض المفكرين من أجل تحقيق النهضة، ولهم هذه المرحلة وضبط الفرق بينها وبين المرحلة القديمة يجب أن

يطابع التلقي والرواية على دخول الكثير من الإسرائيليات والنصرانيات التي أتى بها أهل الكتاب الذين دخلوا الإسلام⁽²⁵⁾، وقد دخلت هذه الإسرائيليات عن طريقين "أولها طريق القصص وهي الطائفة التي عتبت بشؤون القصص ودراسته وأما الطريق الثاني فهو طريق المتصوفة والشيعية"⁽²⁶⁾، وكانت على مر العصور غزيرة في مؤلفات التفسير "وتنوع مناهج المفسرين تبعاً للتنوع في اختصاص كل منهم"⁽²⁷⁾، هذا ما جعل الكثير من أئمة الحديث يهاجمون التفسير لذلك قال ابن حنبل: ثلاثة ليس لها أصل التفسير والملاحم والمغازي⁽²⁸⁾. وفي نفس الوقت زاد الخلاف نسبياً في فهم معاني القرآن وظهرت تفاسير لكل آية مثل تفسير فائدة والحسن البصري⁽²⁹⁾.

وظهرت مدارس للتفسير وتعلمت فيها كثير من التابعين لمشاهير المفسرين من الصحابة فقامت مدرسة مكة وأصحابها تلاميذ ابن عباس. مدرسة العراق وأصحابها تلاميذ ابن جسرود. ومدرسة المدينة وأصحابها تلاميذ أبي بن كعب وأصحاب زيد بن أسلم المتوفى سنة 136هـ⁽³⁰⁾.

- ولما انقضى عهد الصحابة والتابعين انتشر الإسلام واتسعت الأمصار وتفرق الصحابة في الأقطار وحدثت الفتن واختلفت الآراء وكثرت الفتاوى والرجوع إلى الكبراء فأخذوا في تكوين الحديث والفقه والتفسير وعلوم القرآن⁽³¹⁾ وكان التفسير باباً من هذه الأبواب التي اشتمل عليها الحديث فلم يفرّد له تاليف خاص بل وجد من العلماء من طوّف الأمصار المختلفة لجمع الحديث⁽³²⁾، وهذا في أواخر عهد بني أمية وأول عهد العباسيين⁽³³⁾.

ثم خطا التفسير خطوة انفصل بها عن الحديث فأصبح علماً قائماً بنفسه ووضع التفسير لكل آية من القرآن ورغب ذلك على حسب ترتيب المصحف وتم ذلك على أيدي طائفة من العلماء مثل ابن ماجة وابن جرير الطبري، وأبي بكر بن المنذر اللخسائري⁽³⁴⁾، وقد حاول المفسرون أن يجعلوا تفاسيرهم حسب

قرن انطلاقاً -المغامرة للكونية التي ارتافتها الحضارة الغربية-⁽⁴⁵⁾.

إن أول استخدام لمصطلح الحداثة كان في اللغة الإنجليزية "وقد ورد في كتاب مخطط أو مسح لشعر الحداثة asurvey of modernity poetry لمؤلفه جريغز ورايننج وكان قد نشر عام 1927"⁽⁴⁶⁾، وقد انطلقت حركة الحداثة مع الأحداث التاريخية الكبرى لاكتشاف العالم الجديد من طرف كريستوف كولومبس سنة 1492، وسقوط بيزنطة واكتشاف الدورة الدموية وظهور (مقال في المنهج لديكارث) سنة 1637⁽⁴⁷⁾، أما في العالم العربي فالوضع يختلف تماماً، حيث لا تشكل الحداثة والأنوار مراحل متعاقبة يتجاوز اللاحق منها السابق، بل هي متداخلة متشابكة متزامنة ضمن المرحلة التي تمتد يديها إلى ما يزيد على مئة علم⁽⁴⁸⁾.

وبهذا يمكننا القول إن الحداثة ظاهرة تاريخية وهي ككل الظواهر مشروطة بظروفها محمولة بحدود زمنية ترسمها الضرورة على خط التطور⁽⁴⁹⁾.

ب- مستوى التغيرات الفكرية: إن عصر الحداثة هو العصر الذي يخل فيه التوازن بين الماضي والمستقبل فهو العصر الذي يحيا بدلالة المستقبل ويفتح على الجديد الآتي⁽⁵⁰⁾ لتصبح الحداثة حركة انفصال، إنها تقاطع مع التراث والماسي ولكن لا لنبداه وإنما لاحتوائه وتلويحه وإمجاها في مخاضها المتجدد فهي اتصال وانفصال، استمرار وقطعية، استمرار تحولي لمعطيات الماضي وقطعية استدماجية له⁽⁵¹⁾، وبعبارة موجزة فإن دينامية الحداثة نشأت واستمرت كحركة دينامية عصفت بالتدرج بكل البيئات والذهنيات المتينة "وساهمت في إحداث نوع من القطيعة الجزرية مع ما كل هو تقليدي، وأدت إلى بلورة تصور جديد للعالم يختلف كلياً عن التصور التقليدي"⁽⁵²⁾.

يتبين مما سبق أن "الحداثة رسالة وانزوع من أجل التحديث تحديث للذهنية، تحديث المعايير العقلية والوجدانية"⁽⁵³⁾، فالتحديث معناه العملية

تتاولها من زاويتين: الأولى تاريخية، والثانية في مستوى التغيرات التي طرأت وخاصة في مجال دراسة النص القرآني أي التفسير.

أ- زمنها: يستعمل هيجل مصطلح العصور الحديثة استعمالاً خاصاً يتميز عن المفهوم الزمني المتداول لدى المؤرخين، والذي يشير إلى مجرد حقيقة أخرى من حقب التاريخ وفق التصنيف التاريخي المتداول عصور قديمة، وسطى وحديثة⁽⁴⁰⁾، وغالباً في مجال تصوير القرآن ما تتوقف المرحلة الحديثة عند الحقيقة الممتدة ما بين مدرسة محمد عبده إلى سيد قطب وتصويره في ظلال القرآن⁽⁴¹⁾.

تبدأ المرحلة الحديثة من اللحظة التي بدأ الضمير الإسلامي يخرج فيها نهائياً من العالم الذي كان يعيش فيه مثائلاً بصدمة للسيطرة الأجنبية، وبأول عاصمات النقل الثقافي من الغرب إلى الشرق، والتي اختلف فيها معظم الشعوب الإسلامية على حقائق العالم الجديد لتجد نفسها فجأة أمام مشكلات التحديث⁽⁴²⁾، التي كانت عبارة عن موجات يستقبلها العالم العربي بأن يجد الغرب باعتباره المستعمر لأكثر البلدان العربية، وإذا كانت الحداثة نتاجاً غربياً محضاً ومحصلة لسباق التطور التاريخي الغربي فهي وفقاً لذلك وريثة لعصور مختلفة تمتد من العصور القديمة فالقرونانية وعصر النهضة والأنوار لتنتهي إلى الحداثة بوصفها الزمن التاريخي الذي كثف معارف العصور السابقة جميعها⁽⁴³⁾.

من هذا المنظور ليست الحداثة مصطلحاً أطلق على فترة معينة فقط وإنما هي جملة من الترسبات والمبادئ أنتجت الحضارة الغربية في عصورها المختلفة، ويمكننا إرجاع أصول فكرة الحداثة على أقل تقدير إلى روما في القرن الخامس عشر حيث استخدمها المسيحيون الأوائل للتمييز بين العصر المسيحي الجديد وعهود الوثنية السابقة عليه⁽⁴⁴⁾، إذن حركة الحداثة دينامية تاريخية ليست وليدة القرن الثامن عشر أو بالأحرى القرن التاسع عشر في أوروبا بل إن جذورها تعود إلى القرن الخامس عشر،

الفرد من ريقه التقليد ومن ثقل الماضي وتزوده بحق الاختيار ويسقط أكبر من الحرية.

حدثت سوقية لا تمتاز في انتشار عبر كافة أشكال الوجود الاجتماعي بأساليب متنوعة مدخلة المجتمع في صراع بين القديم والجديد وبين التقليدي والعصري⁽⁶²⁾.

وفي الأخير يمكن أن نميز بين المجتمعات الحديثة والأخرى التقليدية كما فعل ستوارت هال على أساس خصائص هامة على النحو التالي: أولاً إن السلطة شيء دينوي وليس دينياً، ثانياً يعتمد اقتصاد المجتمعات على المال، ثالثاً تواجه المجتمعات الحديثة تراجعاً في النظرة الدينية للعالم مع الصعود المتزامن للنهج الدنيوي والعقلاني لتفسير هذا العالم ودور الإنسان فيه تدرجياً سادت أساليب التفكير الفردي والبرغماني الأداتي⁽⁶³⁾.

اعتمد أغلب مفكري ودراصي القرآن الكريم مبادئ الحدث في هذه المرحلة، حيث طغى التفكير العقلاني والتاريخي والنزعة الإنسانية، وبالرغم من تسببهم بمناهج المرحلة القديمة إلا أن شدة تأثير الحدث قد ظهرت على تفاسيرهم، كما ظهر نوع جديد من التفسير، تعود أصوله الأولى إلى فترة سابقة إلا أنه لم يكن قد وضع لآلياته وأسسها في ساحة التفسير (أرسي قواعد في مجال التفسير) وهو التفسير الموضوعي الذي كانت بلورته العلمية على يد الشيخ محمود محمد حجازي بعد كتابته التفسير الواضح الجدة الموضوعية في القرآن والتي كانت موضوع أطروحة للدكتوراه في الأزهر عام 1967⁽⁶⁴⁾.

لقد بدأت الحداثة في الغرب من مقولة الانتصار للعقل وإعلاء شأنه والمتمحور حوله وعلى أساس القطعية مع الدين أو الوحي أو الغيب أو الميتافيزيقا⁽⁶⁵⁾ وانتصار العقل على حساب الدين قد ولد النزعة العلمانية التي هي فصل السلطة السياسية عن الدينية وبعبارة أخرى "هي تطوير الجانب الدنيوي على حساب الجانب المقدس أو الديني، وهي تتجسد إذن في ازدياد عدد الأفراد والمجموعات البشرية التي تتمثل

التي تتطور بموجبها المجتمعات لتصبح مجتمعات صناعية⁽⁵⁴⁾ هذه العملية لا يمكن أن تتم إلا عن طريق العقل لذا كان أساس الحداثة العقل، وهو بدوره جعل الإنسان أساساً ثانياً لها وظهرت النزعة الإنسانية "والتي تعني مركزية ومرجعية الذات الإنسانية وواعيها وحريتها وشفافيتها وعقلانياتها"⁽⁵⁵⁾، في الوصول إلى اكتشاف الحقيقة والمعرفة وأصبح فكر الحداثة قومه العقل والعقلانية والتاريخ والتاريخية والإنسان والنزعة الإنسانية⁽⁵⁶⁾.

إن العقلانية والتي يتم من خلالها "رجوع كل معرفة إلى الذات المفكرة أو الشيء المفكر أو الكوجيتو"⁽⁵⁷⁾ نشأت عند ديكرت وذلك من خلال كتابه مقال في المنهج، حيث جعلها أساس الحقيقة والمعرفة "وهي القيمة المطلقة والخط الفاصل بين عالم الآلهة القديمة وعالم الإنسان الحديث مركز الكون"⁽⁵⁸⁾ والحادثة رغم علاقتهما المثقلة بالتراث هي علاقة بين العقل والذات، العقلنة وإضفاء الذاتية، روح النهضة لإصلاح، العلم والحرية⁽⁵⁹⁾.

لأنها حدثت "لا تستطيع الدخول في حوار نقدي تمرد مع معطيات الثقافة العربية لكونها لا تتنظم في تاريخها، ولا تستطيع أن تحاورها حواراً يهرك فيها الحركة من داخلها، إنها تهاجمه من خارجها، مما يجعل رد الفعل الحتمي هو الانغلاق والنعكس"⁽⁶⁰⁾، معنى هذا أن الحداثة أوربية الأصل ولا يمكن أن تحدث ما أحدثته في أوروبا إذ يجب الانطلاق من الانظام النقدي في الثقافة العربية نفسها وذلك بهدف تحريك التغيير فيها من الداخل⁽⁶¹⁾ ومدامت أوربية فقد أخذتنا على حين غرة وهي:

حادثة برانية بمعنى أنها لم تنشأ في تربتها العربية.

حادثة عنيفة في طريقة حلولها وحصولها وفي الفعل التفكيكي الذي تمارسه على كل البنيات الاجتماعية والفكرية التقليدية.

حادثة يختلط فيها بشكل رفيع التحرر بالسيطرة فهي تحرر من ثقل التراث وتحرر

أهمية الجماعة أرست أهمية الفرد وحيثية⁽⁷⁵⁾ واتجهت الإنشائية نحو الاهتمامات العلمية وسحبت الأفكار الكلاسيكية على الدين والإصلاح الكنسي والأدب والفن والفيزياء والتعليم⁽⁷⁶⁾، ولم تعد التفسيرات الفيزيائية محور البحث والاكتشاف بل ذهبت الإنشائية إلى الإيمان بالعلم والطبيعة وفكرة الإنسان دون الرجوع إلى فرضيات غيبية⁽⁷⁷⁾.

هذا ما جعل رابط القداسة في الدين -الذي كان حتى اليوم رابطاً أساسياً- يصبح رابطاً نسبياً⁽⁷⁸⁾، ويرجع تطور الإنشائية إلى حركة الانتقاد العقلاني للدين بناء على معطيات التجربة والعلم مضيقاً بذلك إلى أنواع جديدة من الدين أو اللاينية أو اللادينية⁽⁷⁹⁾، ولعل هذا التطور أحدث صراعاً مستمراً بين محاولة إحداهما القطيعة مع الدين أو الانسواء تحت مظلة شعارات إنشائية مختلفة⁽⁸⁰⁾.

إن الحدائق بعقائدها ونزعها الإنشائية تصدم وتكتسح بالتدرج بنية اجتماعية وثقافية تقليدية ممارسة عليها ضرباً من التفكير ورفع القدسية⁽⁸¹⁾ وتبطل العالم بأسره مكوناً من مادة واحدة خالية من القداسة ومجرداً من الأسرار، بحجة أن العالم يحوي بدخله ما يكفي لتفسيره والتعامل معه، وعقل الإنسان قادر على استخلاص المنظومة المعرفية والأخلاقية اللازمة لإرادة حياته وكونه⁽⁸²⁾، وبالتالي تعرض الدين لعملية إحلال أو استبدال على النحو الذي شرحه الفيلسوف الأمريكي هارولد بلوم بقوله: إنه لم تعد هناك هرطقة دينية لأنه لم تعد هناك أصولية دينية، كل ما هناك مسلمة افتراضات ميتافيزيقية ومعرفة مسلم بها دون نقاش⁽⁸³⁾.

وليس للقداسة في معناها إلا هذا المغيوب الذي دخل عالم الناس وصار أليفاً ومألوفاً فالعقيد هو المغيوب مؤتمناً السماوي الوحيد الذي يصير أرضياً، وما كان من مرتبة المستحيلات فإنه يتربع ككائن وجامع وصوامع المجتمعات والحضارات⁽⁸⁴⁾، ويلج حياة الناس بصرف النظر عن كل تعقيد معرفي لهذا المجتمع أو ذاك⁽⁸⁵⁾ لأنه جاء في أول الزمن ولا

العالم وحياتها الخاصة دون الرجوع إلى التوليقات والقيم الدينية⁽⁶⁶⁾ وهي تسعى إلى إصلاح الإنسان دون الإحالة إلى دين وإنما تحيل لفظ إلى العقل الإنشائي والعلم⁽⁶⁷⁾.

وبالتالي أصبح "فصل الديني عن الدنيوي شرطاً أساسياً من شروط الحدائق⁽⁶⁸⁾ وتخطم العالم للمقدس الذي كان في آن واحد عالماً إلهياً وطبيعياً وشافاً للعقل ومبدعاً ولم تحل محله عالم العقل والدنيوية صارفة الغايات النهائية إلى عالم ليس بوسع الإنسان أن يبلغه لقد فرضت الفصل بين ذات نزلت من السماء إلى الأرض وتأنست وبين عالم الأشياء التي تعالجها التقنيات، وأحلت محل وحدة عالم خلقته الإرادة الإلهية أو العقل أو التاريخ ثنائية العقلنة وإضفاء الذاتية⁽⁶⁹⁾، وفي هذا يقول جون لوك: لم تبق حلجة أو نفع للوحي طالما أن الله أعطانا وسائل طبيعية أكثر يقيناً لتوصل بها إلى المعرفة⁽⁷⁰⁾ وكتب غاليلو لصديق له: اعتد أنه يجب أن لا نبتدئ في مناقشة المسائل العلمية بالاستشهاد بأقوال من الكتب المقدسة ولكن بالتجارب الحسية والبراهين الضرورية⁽⁷¹⁾.

وبفضل الاكتشافات الجديدة لعلوم الإنسان والمجتمع تم إعادة النظر بصورة حتمية فيما يحمله المعاش الضمني للمؤمنين من تقديس أو غرائبي مدّش⁽⁷²⁾ فالمنطق المسيحي كان يؤدي كل طقوس دينه حتى القرن التاسع عشر، ثم تحرر منها بعد الثورة الفيتورية والثورة الصناعية، وهذا ما تعرض له المسلم اليوم⁽⁷³⁾، وبهذا حققت الحضارة العربية معداً من العلمنة لم يسبق له مثيل وليس له مواز في مكان آخر، والعلمنة هنا تعني إزالة القداسة بالفراغ المرجعية الحياتية والثقافية للإنسان من أي بعد ميتافيزيقي أو أخروي لاستبدالها بمرجعية دنيوية إمبيريقية أو حسية⁽⁷⁴⁾.

لقد تولد عن استعمال العقل مكان الوحي ظهور النزعة الإنشائية "التي استوعبت الغيبيات وبدلاً من الزهد الديني والحياة الآخرة دعت للمذاذات الحسية والاحتفاء بالحياة الدنيا وبدلاً من

المعنى⁽⁹¹⁾، وبذلك يعتبر استخدام المناهج الغربية لتأويل القرآن وإعادة قراءته ظاهرة جديدة كلياً، بالرغم من صلتها بالمتأصلة بالبحث الإستشراقي الفيلولوجي⁽⁹²⁾.

وقد كانت بداية هذه الظاهرة منذ "منتصف ستينيات القرن الماضي"⁽⁹³⁾ أو في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات⁽⁹⁴⁾، حيث أخذت المناهج الأدبية واللسانية مكانها إلى جانب مناهج الدراسات الأخرى، لكن نجد قبل هذه الفترة "ما كتبه المستشرق الياباني نوشيكيو إيزوتسو: (بنية المصطلحات الأخلاقية في القرآن) باللغة الإنجليزية سنة 1950"⁽⁹⁵⁾، وظهر عام 1963 كتاب (تحليل مفهومي للقرآن) لالارد وأخريين، وعام 1964 كتاب (الله والإنسان في القرآن علم دلالة التصور القرآني للعالم)...⁽⁹⁶⁾، وتعتبر دراسة المفكر السوداني محمد أبو القاسم حاج أحمد: (العالمية الإسلامية الثانية) عام 1979 أول هذه التطبيقات، والتي اعتمد فيها على مزيج من المقولات اللسانية والفلسفية، وهي بداية لتسرب الفلسفات إلى حقول المعرفة الإنسانية ودخولها العالم العربي⁽⁹⁷⁾.

وفي الثمانينيات ظهرت محاولة محمد أركون في قراءة التراث الإسلامي وتأويل النص الديني، وهو أكثر من توسع في استخدام المناهج المعاصرة، ثم حسن حنفي الذي حاول أن يؤسس لتفسير معاصر اعتماداً على معطيات العصر المنهجية، ثم محمد شعور في: (الكتاب والقرآن قراءة معاصرة) الذي اعتمد فيه خليطاً من البنيوية والتاريخية ونصر حامد أبو زيد الذي طرح في (مفهوم النص) منهجه القائم على التأويلية⁽⁹⁸⁾.

كل هؤلاء حاولوا إعادة النظر في جميع العقائد الدينية عن طريق إعادة قراءة ما قدمه الخطاب الديني عامة، ومراجعة كل المسلمات التراثية وطرد التاريخ التقليدي من منظومتها الثقافية، لأنه بناء عتيق تهافت منه جوانب كثيرة فوجب كس الأفضى قبل الشروع في البناء⁽⁹⁹⁾ ورغم اختلافهم في كيفية تناول النص القرآني إلا أن مشاريعهم تنفق على أمرين: "

يزال يتابع تحقيب التاريخ من حقبة إلى أخرى، أما الدنيوي فإنه الحد الغالب ثم يدخل طوراً إرانياً فيصير منياً ولا يبرز للعيان إلى منعطف معرفي ويوصف بالقطع والفصل⁽⁸⁶⁾، ويزيح المقدس باختراق المحرمات وانتهاك الممنوعات السائدة أمس واليوم والتمرد على الرقابة، كذلك يخترق الدنيوي أسوار اللامفكر فيه ويسعى إلى خلخلة الاعتقادات وزحزحة القناعات والخروج من الأصول العقائدية⁽⁸⁷⁾، وهكذا تبقى ثقافة المقدس والدنيوي من الآثار الرئيسية التي خلفتها الحداثة وخاصة في مجال النص الديني الذي تحرر من حرفة الإلهام المقدس وأصبح نظاماً من الرموز الإنسانية.

عاشت المرحلة الحديثة حالة من الاضطراب والتغيرات وعدم الاستقرار، وأصبحت الدراسات تعتمد مناهج مختلطة وانتزعت القداسة وفصلت السلطة الدينية عن السلطة الدنيوية، وصار هناك إيمان حديث يقبل إعادة النظر في الأصول الأولى من أجل انتهاكها وإعادة بنائها إلى مشروطيتها المشتركة للحداثة الاجتماعية. وهو ما يدعو أركون بأربعة الأصول الأولى للدين التوحيدية أي الكشف عن تاريخيتها المحجوبة أو المغطاة بسائر كثيف من التقديس والتعالي⁽⁸⁸⁾.

إن الحداثة بنزعها الإنسانية وعقلانياتها وعلمانياتها وانتزاعها للقداسة قد فتحت مجالاً واسعاً أمام مرحلة جديدة تسمى مرحلة ما بعد الحداثة، وهي مرحلة التنوع والاختلاف والتشظي والتفتت⁽⁸⁹⁾، حيث تنظر إلى شؤون الدنيا من زوايا غير دينية وتُسند إلى أصول لوربية⁽⁹⁰⁾.

3 - المرحلة المعاصرة:

وهي المرحلة التي يمر بها النص القرآني بعدما اضطربت الحضارة العربية بالحداثة الأوروبية واستقبلت النزعة الإنسانية التي نزعت للقداسة عن النصوص الدينية، وبهذا تحول مسار الدراسات القرآنية وظهر اعتماد المناهج الغربية في فهم النص للقرآني، وإخضاعه بشكل خاص لمحك النقد التاريخي المقارن والتحليل الألسني التفكيكي والتأمل الفلسفي المتعلق بإنتاج

إن الفرق بين المناهج التراثية في التفسير والقراءة المعاصرة هو الباعث الإيديولوجي الذي يعني "وعي الجماعات المرتين بمصالحها في تعارضها مع مصالح جماعات أخرى في المجتمع"⁽¹⁰⁷⁾، حيث تحول المناهج التراثية دون إقامة تأويل إيديولوجي يستغرق كامل النص القرآني مما جعل التأويلات الإيديولوجية التي مورست عليه نمازاً وترقيماً فاقعاً⁽¹⁰⁸⁾.

أما القراءة المعاصرة فالباعث الإيديولوجي فيها غالباً ما يكون ماركسياً أو علمانياً وهو القاسم المشترك بين كل الدراسات التي طبقت للبحث العلمي على القرآن⁽¹⁰⁹⁾ وتعتبر الفلسفات البنيوية والتفكيكية أبرز المرجعيات التي يتغذى عليها الخطاب العلمي في قراءته للإسلام صوماً والقرآن خصوصاً⁽¹¹⁰⁾.

إن الله بعث إلى البشرية الرسول صلى الله عليه وسلم ويرسل عليه القرآن، فكان على الناس أن يفهموه حيث نزل بلغتهم وفي بيئتهم وأصبح هو موضوع الراسخين وليس الذات الإلهية، لذا يمكن أن يعتبر نصاً كافي النصوص لأنه يستمد خصائصه النصية المميزة له من حقائق بشرية دينية اجتماعية ثقافية لغوية في المحل الأول⁽¹¹¹⁾ وما دلم هناك اتفاق على أنه رسالة، معناه أن تطبيق نهج تحليل النصوص اللغوية والأدبية على النصوص الدينية لا يفرض على هذه النصوص نهجاً لا يتلاءم مع طبيعتها، إن المنهج هنا نابع من طبيعة المادة ومتلائم مع الموضوع⁽¹¹²⁾ هذه نظرة القراءة المعاصرة للقرآن إنها تساوي بين النص الديني والندوي في طريقة التحليل، كما تنظر إلى خصوصية سياقها الداخلي "على أنه ليس موحداً متجانساً الأجزاء، ذلك لأن ترتيب الأجزاء فيه مخالف لترتيب النزول مخالفة تامة"⁽¹¹³⁾ وهي نظرة تجزيئية للقرآن الكريم تميز مرجعية القراءة المعاصرة وهي الفلسفة التفكيكية.

الأول: أنهم جميعاً يتكلمون وكلامهم مختصون بتفسير الإسلام ومتبحرون في دراسة نصوصه دون اعتبار لكونه ديناً له رؤيته ومصادره التي تحتاج إلى تخصص ودراية.

الثاني: أن هذه القراءات أو المشاريع تسعى لابتكار إسلام جديد لا يمت للأول بصلة، حتى الاسم لا يراده أن يستمر لكي لا يفهم الأحرار أننا دوعمانيون ومتخلفون⁽¹⁰⁰⁾.

كما تحمل قراءاتهم في طياتها دعوات إلى تكريس القطيعة مع الماضي -كما فعل العربون- وتجث الفكر السلفي من المحيط الثقافي لأنه -كما يدعون- سبب التخلف وقائم على ثقافة ماضوية، لفظية، عقيمة، اجترارية، انتهازية، نفعية، محافظة، رجعية تقليدية⁽¹⁰¹⁾ والوسيلة المجدية لإحداث القطيعة هي هدم الأصل بالأصل نفسه ولا يجوز الهمم بالآلة من خارج التراث العربي وإنما يجب أن يكون بالآلة من داخله⁽¹⁰²⁾ هذه الآلة هي التأويل الباطني الذي يعني للنسوة الإسلامية ويقوم على انقاضها دين العقل⁽¹⁰³⁾ من هنا تأخذ القراءة المعاصرة مشروعيتها حيث حركة الفهم والتأويل والقراءة، وتستند إلى نسج معرفي بحلول التكليف بين استرداف المنهج وخصوصية الثقافة من جهة وبين حداثة القراءة وتراثية المقروء من جهة ثانية، كما تحاول هذه القراءة التأويلية على مستوى آخر أن تقيم جسراً بين وعي المطلق ووعي التاريخ⁽¹⁰⁴⁾.

غير أن أركانهم لم يكف في حلقته التأويلية على آلة واحدة -للتأويل مكانة فعالة في فهم حقيقة الوحي الحدث القرآني- بل يدعو إضافة إلى التأويل "إلى قراءة الحدث القرآني وفق سياقاته التاريخية"⁽¹⁰⁵⁾، باعتبار أن تفسير النص يجب أن يكون مرهوناً بتاريخه ويجب أن يكون ساكناً لحظة ميلاده فلا يمكن فصل أي نص عن تاريخه، وقد سمي هذا المنهج بالتاريخاني، حيث يصدر عن نزعة مادية وضعية لا تؤمن بأن الأديان هي من صنع الله ويعتبرها إنشاء إنسانياً، لأن الإنسان يتحكم به التاريخ بشكل كامل والله مطلق منزّه عن ذلك⁽¹⁰⁶⁾.

قائمة المراجع

- (1) الفيلاد، ركي: من التراث إلى الاجتهاد، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2004، ص267
- (2) عياشي، منذر: النص وممارسته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإسماعيل القومي ببيروت، 97/96، 1992، ص54.
- (3) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 1998، ص9.
- (4) المرجع نفسه، ص9.
- (5) بونومة، عبد القادر: الحداثة وفكر الاختلاف، منشورات الاختلاف الجزائر، 2003، ص16.
- (6) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، ص9.
- (7) حرب، علي: نقد النص، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1993، ص07.
- (8) أبو زيد، نصر حامد: لفظة التأويل، المركز الثقافي العربي المغرب، ط4، 1998، ص149.
- (9) حرب، علي: نقد للنص، ص11.
- (10) أبو زيد، نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط2، 1998، ص97.
- (11) أحمد الصغير، محمد: الأدوات التحوية في كتب التفسير، دار الفكر دمشق، ط1، 2001، ص23.
- (12) الجطلاني، عبد الهادي: قصايا للغة في كتب التفسير، دار محمد علي الحامي تونس، ط1، 1998، ص41.
- (13) المرجع نفسه، ص42.
- (14) شحاته، عبد الله: التفسير بين الماضي والحاضر، دار بوسلمة تونس، 1981، ص13.
- (15) الجطلاني، عبد الهادي: قصايا للغة في كتب التفسير، ص41.
- (16) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، دار الفكر العربي مصر، 1970، ص09.
- (17) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، مكتبة مصعب بن عمير، 2004، ج1، ص42.
- (18) شحاته، عبد الله: علوم التفسير، دار الشروق القاهرة، ط1، 2001، ص14.
- (19) المرجع نفسه، ص15.
- (20) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، ص20.
- (21) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص31.
- (22) المرجع نفسه، ص45.
- (23) شحاته، عبد الله: علوم التفسير، ص17.
- (24) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص76.
- (25) المرجع نفسه، ص97، بتصرف.
- (26) السيد، أحمد خليل: دراسات في القرآن، دار النهضة العربية بيروت، 1969، ص144.
- (27) الصباغ، محمد: لمحات في علوم القرآن وتجاهات التفسير، المكتب الإسلامي بيروت، 1973، ص143.
- (28) السيد، أحمد خليل: دراسات في القرآن، ص112.
- (29) شحاته، عبد الله: علوم التفسير، ص17.
- (30) المرجع نفسه، ص18.
- (31) المرجع نفسه، ص14.
- (32) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص104.
- (33) المرجع نفسه، ج1، ص104.
- (34) المرجع نفسه، ج1، ص105.
- (35) الصباغ، محمد: لمحات في علوم القرآن، ص143.
- (36) زيد، مصطفى: دراسات في التفسير، ص14.
- (37) الذهبي، محمد حسين: التفسير والمفسرون، ج1، ص105.
- (38) المرجع نفسه، ج1، ص105.
- (39) المرجع نفسه، ص108، بتصرف.
- (40) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال المغرب، ط1، 2000، ص30.
- (41) الحاج، إبراهيم: عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص01.
- (42) مراد، علي: الإسلام المعاصر، تر: محمود علي مراد، مطبعة تحطب الجزائر، ببت، ص17.
- (43) زبادي، رضوان جونت: صدى الحداثة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 2003، ص32.
- (44) موسوعة كامبردج، ص400.
- (45) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص63.
- (46) زبادي، رضوان جونت: صدى الحداثة، ص18.
- (47) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص22 وفطر: ريادة رسول جونت: صدى الحداثة، ص33.
- (48) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، المركز الثقافي العربي المغرب، ط1، 1991، ص6.
- (49) المرجع نفسه، ص16.
- (50) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص12.
- (51) سيل، محمد: الحداثة، دار توبقال المغرب، ط1، 1996، ص1 تقديم.
- (52) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص63.
- (53) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، ص17.
- (54) موسوعة كامبردج، ص409.
- (55) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، ص18.
- (56) المرجع نفسه، ص62.
- (57) المرجع نفسه، ص13.
- (58) زبادي، رضوان جونت: صدى الحداثة، ص35 نقلا عن تورين، آلان: نقد الحداثة، الحداثة المظفرة، تر صباح الجيب، ج2، ص223.
- (60) الجابري، محمد عابد: التراث والحداثة، ص16. وانظر مجلة الكلمة عدد 25، ص18.
- (61) المرجع نفسه، ص16.
- (62) سيل، محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، مرجع سابق، ص42، بتصرف.

- (97) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص 01.
- (98) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 07.
- (99) المرجع نفسه، ص 01.
- (100) مبروكة، الشريف جبريل: الخطاب النقدي في المشروع النهضوي العربي، العروي والجابري نموذجا، دكتوراة في شعبة الفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس، ج محمد الخامس، الرباط، 1997، ص 53.
- (101) أبو زيد، نصر حامد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 232.
- (102) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 07. نقلا عن أبو نوس: ثابت والمتحول، دار النشر بيروت، 1986، ج 2، ص 209.
- (103) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص 03.
- (104) بوبوع، عبد القادر: الحذقة وفكر الاختلاف، مرجع سابق، ص 20.
- (105) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص 06.
- (106) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص 03.
- (107) أبو زيد، نصر حامد: النص والسلطة والحقيقة، مرجع سابق، ص 99.
- (108) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص 06.
- (109) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 07.
- (110) أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، المركز الثقافي العربي المغرب، ط 4، 1998، ص 97.
- (111) أبو زيد، نصر حامد: مفهوم النص، ص 27/26.
- (112) أبو زيد، نصر حامد: فلسفة التأويل، ص 104.
- (78) البازعي، سعد، الرويلي ميجان: دليل النقاد الأدبي، ص 47.
- (79) المرجع نفسه، ص 49.
- (80) سيللا، محمد: الحذقة وما بعد الحذقة، ص 20.
- (81) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 14.
- (82) البازعي، سعد: استقبال الأحر، ص 54.
- (83) صندقي، مطاع: من تمعين المقدس/ الديوي، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإفتاء القومي، بيروت، ص 92/93، 1992، ص 6.
- (84) المرجع نفسه، ص 06.
- (85) المرجع نفسه، ص 05.
- (86) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 07.
- (87) أركون، محمد: القرآن من التفسير الموزون إلى تحاليل الحط البياني، دار الفخمة، بيروت، 2001، ص 83.
- (88) رباح، رسول جودت: صدى الحذقة، ص 28.
- (89) مراه، علي الإسلام المعاصر، تر محمود علي مراد، ص 44.
- (90) بوبره، قزوي: ميشال فوكو في الفكر العربي المعاصر، دار الطليعة بيروت، 2000، ص 68.
- (91) نقلا عن: محمد أركون: حول الأنثروبولوجيا نحو إسلاميات تطبيقية، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإفتاء القومي بيروت، ص 76، 1980، ص 30.
- (92) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص 04.
- (93) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: ظاهرة القراءة المعاصرة للقرآن، ص 01.
- (94) الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، ص 04.
- (95) المرجع نفسه، ص 04.
- (96) المرجع نفسه، ص 05.
- (63) موسوعة كامبردج، ص 410، نقلا عن: Stuart - hall 'introduction to modernity: an introduction to modern societies, Cambridge press 1995), p08.
- الحاج، إبراهيم عبد الرحمن: المناهج المعاصرة في تفسير القرآن، مجلة الملتقى سوريا، العدد صفر، ص 45.
- (64) الميلاد، ركي: من التراث إلى الحذقة، ص 284.
- (65) الشرفي، عبد المجيد: العظمة في المجتمعات العربية الإسلامية الحديثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، دار الإفتاء القومي بيروت، 93/92، ص 21.
- (66) البازعي، سعد، الرويلي ميجان: دليل النقاد الأدبي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط 4، 2002، ص 52.
- (67) قاسم، جويل: صورة الإسلام، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 93/92، ص 117.
- (68) زباد، رضوان جودت: صدى الحذقة، مرجع سابق، ص 24.
- (69) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، مجلة الشريعة دمشق، ع 21، 2006، ص 12.
- (70) المرجع نفسه، ص 12.
- (71) بوبوع، عبد القادر: الحذقة وفكر الاختلاف، ص 106.
- (72) الطعان، أحمد إدريس: مال الإسلام في القراءات العلمانية، ص 12. نقلا عن محمد أركون: نصيا في نقد العقل الديني ص 28.
- (73) البازعي، سعد: استقبال الآخر، المركز الثقافي العربي المغرب، ط 4، 2004، ص 50.
- (74) البازعي، سعد، الرويلي ميجان: دليل النقاد الأدبي، ص 49.
- (75) البازعي، سعد، الرويلي ميجان: دليل النقاد الأدبي، ص 49.
- (76) المرجع نفسه، ص 49.
- (77) لوديسي، حمادي: الخطاب الإسلامي حول الحذقة، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإفتاء القومي بيروت، عدد 93/92، ص 36.

مقاربة معمار الطلل في النثر الشعري القديم

د. حفيفة رواينية

جامعة باجي مختار _ عنابة

وما ينتج عنه سيل عارم من العواطف والمشاعر، خاصة إذا كان المكان وطن الألفة والانتماء الذي يمثل حالة الارتباط البدني المسمي برحم الأرض - الأم - ويرتبط بهناء الطفولة وصبايات الصبا، ويزداد هذا الحس شحدا إذا ما تعرض المكان للفقد أو الضياع⁽³⁾.

إن اشلاء المكان هي القاسم المشترك بين التجريبتين: تجربة الشعر وتجربة الحياة أو العالم الخارجي، فعدها تقاطع التجربتين، وتترسخ وتنمق قيمة المكان والزمان في ثقافة النص الجاهلي، فيكتسب أبعادا إنسانية ويتحول الطلل إلى رمز كبير، تحيط به أو تندرج في إطاره رموز أخرى فينجاز بذلك مفهوم البقاء ومخلفات المراجعين⁽⁴⁾.

وهكذا يتخلق معمار الطلل في نسج النص الجاهلي - القصيدة - مقدما نسقا مشدودا إلى التجربة الاجتماعية والذاتية، متماها مع التاريخ والثقافة العربيين وفق آليات تشتغل داخل أطر اجتماعية وثقافية تحدد سنن وتقاليد النظم الشعري الجاهلي، يتخذ الطلل فيها شكلا متمایزا يستحيل معمرا دخل القصيدة الجاهلية بملا فضاء المقدمة، ويفري بالوقوف عليه كالنصب التكرياري الذي كلما وقفنا عليه، أغرانا بإطلالة الوقوف والاستزادة منه، وعصوما فالأماكن المهجورة والمهزولة تكون مشحونة بالعواطف أو كما يقول حسن نجمي "إن مكانا كهذا، بعراغ كهذا الفراغ بعزلة كهذه العزلة يفري بالمشق وبالكثابة وبالجذب"⁽⁵⁾.

يشير الطلل إلى معالم بناء، وبقايا حجارة هي آخر ما تبقى من آثار عسران الأرض عدت قيثارة الشاعر إلى تجميعها مشيدة منها

يسمح خطاب الطلل بالوقوف على أهم اللحظات في تاريخ العرب الجاهلي، وهي لحظات الصراع التي كان يعيشها الجاهلي في فضاء صحراوي عريض وممتد لا يكاد يخلطه تغير أو تبدل إلا في أوقات قليلة ونادرة.

' في هذا الفضاء يعيش الجاهلي : الانزواء والعزلة، ويعيش الغربة والحنين، ويخبر معنى الحياة والزمن والفناء والمصير واللقاء والفرق والحركة، بكل أبعاد التجربة، وعلى نحو صارم وفاجع، وهذا ما تجسده الفضاءات الطلالية في النص الشعري الجاهلي.

تلتحم التجربة الشعرية في هذا الفضاء بالتجربة الذاتية بالتجارب القبلية بالأسطورة بالتاريخ، حاملة لتدبير كبير من الدلالات والقيم، تعبر عنها هذه الثنائيات الضدية من مثل: الدمار/المعمار، المكون/الحركة، الخرس/العزف، الوقوف عليها / الخروج منها، حضور المكان/ وغيبابه في نفس الوقت.

وهذا يدل على خصوصية الدلالة التي يغمها فضاء الطلل، ومقدار التأثير والضغط النفسي الذي تمارسه الأماكن والأشياء الموجودة في المكان، سواء على مستوى المرجع أو النص الشعري، ولذلك كان الشاعر وهو يقف أمام الطلل يملؤه شعور بعق وقيمة المكان / الطلل فيسمح له "بأن يعبر إلى جسده صامتا هادئا مهيبا بكل جلال التاريخ ودلالته ورمزيته"⁽¹⁾، ينتشل ما تبقى منه في ميلاد جديد هو ميلاد الشعر يحتل منه الأفق البعيد، التي جعلت بعض الدارسين يذهب إلى أن القصيدة الجاهلية تبني كل موضوعاتها على مشاهد الخراب المتناسلة من مشهد الطلل/ المكان الخراب⁽²⁾

نصل إلى قناعة تكمن في أن الشكل والمعمار الذي يتميز به القصيدة الجاهلية -الطليانية منها على وجه الخصوص- والمفردات الثابتة التي تؤلف قاموسه، ونظفها بها أو ببعضها كلما وقفنا على هذا المعلم الذي هو الطلل، تشير صراحة إلى ظاهرة هي معمار الطلل والقصيدة الجاهلية ككل حيث تقوم على التماثل والتشابه/ والوعي والإدراك في التعامل مع العالم الخارجي وطريقة نمذجته في العالم الشعري، إذا اعتمدنا المعيش اليومي وما يقع تحت الحواس وهي أهم مراكز الظاهرية ومنتقل للتحديدات الفضائية والأطر التصورية التي تجمع بين الواقع/ المرجع والشعر/ الفن، فيكون فضاء القصيدة الجاهلية شبيهاً بفضاء الصحراء حيث تنتصب الخيام وتشع الظلال، لأن حضور الشمس هنا مراقب عن كثب، وانتصاب القصيدة.. يوازيه انتصاب الخيمة المتجذرة في الفضاء الصحراوي الواسع⁽⁸⁾ وهذا يدل على تجذر صور القصيدة في مدرجات الطبيعة والواقع⁽⁹⁾، مما يجعلنا نلح على دور الفضاء الجاهلي الواقعي في تشكيل المرجعية المعرفية من ناحية والبنية التصورية من ناحية أخرى، ولذا نؤكد على أن مادة الشعر تقوم أساساً على معطيات الواقع ولشكائله وهو ما حاول جونسون ولايكونف من خلال كتابهما "الاستعارات التي نحيا بها" الوقوف عليه.

إن الترابط الفضائي بين بيت الشعر وبيت الشعر أو الإنشاد وكتابة البيت الشعري يؤكد على مبدأ الهوية في العمل الأدبي، والبعد الدينامي التفاعلي بين الإنسان والفضاء المحيط به، يكسب التجربة نقلاً وغنى، ففي المشروع الظاهراتي يصبح الشعر تجربة وجودية ينطوي داخلها العالم الواقعي ليكتسب أبعاداً جديدة لم يكن مفكراً فيها قبل، خارج المنطق الداخلي للقصيدة⁽¹⁰⁾، كما يعطي للتجربة الفضائية بعداً شعرياً، بإدخالها إلى صلب الدلالة الشعرية بما تتميز به من قدرة على التآويل والربط بين العلامات الفضائية وغير الفضائية، ومختلف التعلقات داخل هيكل/ معمار القصيدة/ النص، وهي بقدر ما تقدم معماراً يربط بالمعنى

معماراً وهندسة شهد على تجزئتها ويقانها معمار القصيدة الجاهلية إلى الآن، وهي نفس القيثارة التي عرفت عليها أمقيون -في الأسطورة اليونانية- والتي على أنغامها أخذت الحجارة تتحرك وتتجمع، وكان تجمعها بداية لفن العمارة⁽⁶⁾، الذي عد بداية لكل الفنون المكانية والزمنية، حيث لا يخلو فن من البناء، سواء تجسد في شكل تزامن أو في شكل تتابعي.

وإذا كانت معالم هذا المعمار قد انتشرت في واقع الصحراء وأتى عليها الزمان ولم يبق منها إلا أشلاء متناثرة، فإن القصيدة الجاهلية أعادت تجسيدها وهندستها وأوجدت لها شكلاً بكل مكونات الهندسية والتعبيرية، وأصبح هذا الشكل نموذجاً ومعلماً يسم معمار القصيدة الجاهلية، ينطلق من لحظة مضاعفة ذات معمار خاص يتردد في كل العتبات الطليانية، ويشير بطريقة ما إلى فضاء حيوي كان له معماره وهندسته قبل أن يصير طلالاً ومكاناً فارغاً، يتكفل الشاعر بإعادة تشييده وإيداعه وتحويله إلى فضاء مجازي يثبت داخل القصيدة وتتولد عنه موضوعاتها، وتتأمل فيه مشكلة بنية من "العلاقات النصية" وعبر نصية منفصلة على الآن والتاريخ. يقوم هذا الفضاء على نظام معماري خاص يتشكل من تردد الأحرف والمقاطع والأشكال التي ترسم بطريقة ما بين سطوح النص صورة معمارية أدبية، أو صورة فن للبناء تابع لنسق الكتابة⁽⁷⁾، يعكس ويحاكي ويؤول معطيات العالم الخارجي، ونظام الحياة الذي كان يمارسه العرب في الصحراء أيام الجاهلية، وبذلك يقوم الطلل بخلق نفسه من خلال سمة العمران -البناء- التي يحاول الشاعر أن يسيغها عليه والتمثلة في المصطلحات ذات العلاقات النصية التي يحرص على أن يستحضرها في كل طلياة كالدار والمنزل والمعهد والمغنى والبيت والرسم والدمعة والعرصة والبلد والأرض، تستنطق هذه المصطلحات وتتلبس بفضاء الطلل حتى تصير أهم مفرداته، ويتحول الطلل إلى عبارة تقوم على انقراض انتفاضها في الواقع، فيكتسب بذلك قدرة إيحائية تحوله إلى ثابت من ثوابت معمار القصيدة الجاهلية ككل، حيث

الخطاب النقدي إلى التجريد وهو بصدد الحديث عن الصناعة الشعرية.

ثانياً: كما يحل - أي شكل القصيدة - على معمار خارجي يرتبط بالسياق الاجتماعي والثقافي للمرحلة، تقوم القصيدة بمحاكاته، وتتخذ الرواية الشفوية فيه دوراً في تحديد أنشطار البيت وفراغاته وأشكاله الهندسية، فيكون الشكل الفضائي للقصيدة العمودية:

أ- تجل وتظهر للمعيارية الشفوية إذ يرى أصحاب هذا الاتجاه تغلب هذه المعيارية على الشكل الكتابي كونها أقدم منه وأكثر رسوخاً وثباتاً وانتشاراً من نسق الكتابة فالقصيدة تظهر لأول ما تظهر ألفاساً وأصواتاً منسوجة ترتسم على الأسماع ارتساماً موقعا في أنغام تسعى إلى ملامسة الأشياء حتى ترى بالسمع⁽¹²⁾ ثم تتجسد في الشكل الكتابي الذي تراعى فيه المحاكاة المباشرة لهذا الإنشاد الشفوي⁽¹³⁾، ولذلك خضعت هذه القصيدة إلى شروط الشفوية في تجسدها الفضائي. فاعتبر الشكل المكتوب تمثيلاً فضائياً/ مكانياً للرواية وتقبيداً لها ظل محافظاً على الكثير من خصائص الشفوية، من بينها قسمة التنفس القائمة بين شطري البيت الشعري، ويمثلها البياض/ أو الفراغ المتروك بين شطري البيت المكتوب الذي جاء تطبيقاً مباشراً لصدى الصوت الإنشادي⁽¹⁴⁾، فيكون "الشكل التحريري الأول صورة مباشرة ومحكية للإنشاد الشفوي⁽¹⁵⁾ ينتج عن ذلك تناسب وتساهي في مستوى الزمان والمكان (التفعيلات، والوزن، والأشطار) تعبر عنه من ناحية لغة القصيدة المنقولة من بعدها الزمني المنطوق إلى بعد مكاني⁽¹⁶⁾، ومن ناحية أخرى وفي الشكل المربع أو المستطيل الذي يعطي للقصيدة تناسبا مع الإدراك الفطري للجمال الذي يعتمد على "التناسب الثاني الذي يستمد أولياته من النموذج الإنساني نفسه ومن الطبيعة وأساسياته الجمالية التي تعتمد على التساهي والتكرار والتنظيم⁽¹⁷⁾، وهما أي المربع والمستطيل وكذا الدائرة أهم الأشكال الفضائية/ الهندسية التي يعتمد عليها في فن

والأحداث والأفعال فهي تقدم معماراً ويتبع نسق الكتابة وتوزع السواد على البياض، أي الربط الفضائي بين العلامات، مشكلة متوالية من الأحرف المنتبذة والمتردة لكون الشكل الكتابي فيها طرفاً دالاً في العملية الإبداعية، فيكون بذلك النص الشعري تقفاً معمارياً مكتوباً وعمارة بالمعنى المجازي ينحطها القارئ ويتجول في أرجائها ثم يغادرها، ليعيد بنائها بحسب تصورات وخلفيته الثقافية⁽¹¹⁾؛ وفي هذا الاتجاه نجد بعض الدراسات النقدية تقف أمام شكل القصيدة العربية القديمة (الشكل العمودي) كعلامة فضائية تحيل على:

أولاً: البنية الشكلية للقصيدة التي تقوم على هندسة دقيقة تعتمد تقسيماً عاماً يخص حياة الثقافية وتوازي الأشطار وصيغة البيت الأول - خاصة - الذي يجب أن يستمد التصريح، وتشاكل هذا المعمار مع براعة التصوير ومهارة الوصف ووضع المعاني في مقاماتها، مما يخرج الكلام متكاملًا من حيث الحياة/ الصورة ومن حيث المعنى والدلالة.

وهذا ما ألح عليه النقاد الأوائل من أمثال الجاحظ والجرجاني وحازم وابن طباطبا وقدامة.. خاصة فيما أطلقوا عليه نظرية النظم القائمة على مراعاة الدقة والفن والمعنى والمعنى، وعدم إقصاء أي عنصر من عناصر التركيب والتنظيم أو التحسين، كالأوزاع البديع وصور البيان والنحو والإيقاع، التي تعد جميعاً قواعد للبناء الشعري، من تناسب أقدارها تقوم هندسة النص الشعري ومقوماته البنائية.

غير أن انحسار النص الشعري في حياة فضائية وحيدة جعل الكلام والنظم يخص البنية أكثر مما يخص الشكل، كما جعل التنويعات والأصباغ أكثر جدوى حين تتصل بالمعنى، إذ ما جدوى أن يستهدف التصنيف الشكل ويظهره برافاً جذاباً جميلاً والمعنى مغسولاً شاحياً بارداً.

في هذا الاتجاه سار النقد القديم والتعبير عن المعنى الجيد باللفظ الجيد مع مراعاة التناسب والنظام والانسجام.. شيئاً فشيئاً الذي قاد

ومساكنها، وهي بيوت الشعر، لكنهم يحضون إلى إنكار ملائمة أحبابهم لها... بالأقاول التي يقيمون المعاني المنوطة بها في الأذهان مقام صورهم وحياتهم ويجعلونها أمثلة لهم ولأحوالهم، فيكون اشتغال الأقاول على تلك المعاني مشبها لاشتغال الأبيات المضروبة على من قصد تمثيله بها وأن تجعل تذكرة له...⁽²²⁾، ثم يستمر في هذا التعادل الإيقوني لهيئة بيت الشعر وما يقابله في بيت الشعر حتى يكاد يكون هو بقوله: "ولما قصدوا أن يجعلوا هياكل ترتيب الأقاول الشعرية ونظم أوزانها منزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر، تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركاناً وأقطاراً وأعمدة وأسباباً وأوتاداً، فجعلوا الأجزاء... مقام لكسور لبيوت الشعر، وجعلوا أطراف الحركات فيها... بمنزلة أقطار البيوت التي تمتد في استواء، وجعلوا ملتقى كل قطرين... ركناً... وجعلوا القافية بمنزلة تخصيص منتهى الحياء والبيت من أجزءها... إنها جعلت بمنزلة ما يعالي به عمود البيت من شعاع أنوار الوسطى التي هي ملتقى أعالي كسور البيت، وبها مناطها..."⁽²³⁾.

ويعتمد محمد الماكري على قول حازم القرطاجني، فيجسد هذه الصورة الإيقونية للحياء بالرسم التالي⁽²⁴⁾:



بهذا الشكل الإيقوني والنسق المشدود إلى ما تواضع عليه المجتمع يتم لتشتال معمار البيت العربي الصحراوي القديم/الجاهلي مرة أخرى، ويترجع الثلاثي والمحو الذي يمارسه الزمن عليه - من خلال الرياح المتناوبة على الطفل

المعمار، وقد أدخلت الفلسفة الظاهرية الأشكال الهندسية في أساس الوجود من خلال ربطها باسطقات الوجود الأربعة: الأرض والماء والهواء والنار، من حيث امتلاكها للقضاءات تحدد وجودها وتحققها، وقد لاحظ ماكس جاسر وجود هذا المفهوم الذي يربط عناصر الوجود بالقضاء منذ أفلاطون الذي تصور "أن [هذه] العناصر تمتلك بنيات فضائية محددة"⁽¹⁸⁾، حيث جعلت "النار هرمية والهواء ثماني والأرض مكعبة والماء ذو عشرين وجها والكون نفسه ذو اثنا عشرة ضلعاً"⁽¹⁹⁾، وهذا يرسخ البعد المعماري والشكل الهندسي للوجود برمته لا نستثني منه القصيدة العربية كونها شكل تنظيمي لواقع مادي محسوس يتنوّأ فيه الصوت والإنشاد مكانة عالية.

ب- إن مقطع اللال لم يخرس وسما في حفر زوايا المكان داخل الشعر، وتقديم القليل أو الكثير مما وجده فيه، بغية البناء والتشديد، ولم المكان وحصره والاحتفاظ به داخل النص/ اللغة، والصورة حتى يظل موجوداً يحفظها باقياً بقاء اللغة والصورة، فالمنطق الخلق الشعري، والشاعر الجاهلي لم يتوان في خلق المكان/ الشعر باللغة، ففي اللغة يكمن الخلق، والكلمة أساس الوجود والخلق؛ إذاً أراد شينا أن يقول له كن فيكون⁽²⁰⁾ وعلى قدر اللغة ندرك عبارة القضاء.

وقد اقترح ابن رشيق لعقد هذه الصلة: اللغة/ الشعر، بالمكان/ البنية والشكل، الربط بين بناء بيت الشعر وبناء البيت من الأبنية في قوله: "البيت من الشعر كالبيت من الأبنية: قراره الطبيع وسمكه المعنى... وصارت الأعرابى والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية أو كالأواشي والأوتاد للأخبية"⁽²¹⁾، وهذا يجعل البيت الشعري يتحول إلى علامة إيقونية دالة على مجمل الخصائص التي تربط بين البيت من الشعر والبيت من الأبنية أو بيت الشعر.

ويسبق مندلوف هذه العلامة الإيقونية عند حازم القرطاجني حين يقول: "... فقصداً أن يحاكوا البيوت التي كانت أكتان العرب

والسيول والأمطار المدمرة له - معبرا عن رسوخ الشكل وعظمة ما يوفره من الحب والألفة ومختلف المشاعر الجميلة التي تعطي قيمة للبيوت كيفما كانت هذه البيوت والبيت هو "عالم الإنسان وكونه الأول"⁽²⁵⁾، والأمر كما يقول نيتشه "لا يتعلق أبدا بعظمة البناءات وضخامتها"⁽²⁶⁾، وإذا كان نيتشه قد جعل الأمر عنده يرتبط أو يتعلق بروعة الهندسة للكلمة وجماليتها⁽²⁷⁾، فإنه عند العربي يرتبط بصمود هذه البيوت وبقاء أثرها وحب ساكنيها أكثر من الاهتمام بهندستها، ولذلك نرى غياب الهندسة الدقيقة للأطلال خلف نزعة البحث عن حسن العمران أو ملاءم الفراغ، التي تعكس رؤية الجاهلي للحياة، وارتباط هذه الرؤية بفلسفة المكان التي تولدها الأطر الاجتماعية وتحددها البنى الفكرية والمعرفية والثقافية لأي مجتمع.

إن الغمسة التي تمثلها الأطلال كناية لمدينة الشعر، وافتتاح القول الشعري بها أو كما يعبر سامي سويدان : بأن "الطلل يفتح شهيداً القول، ويتقدم في أغلب الأحيان المواقف المهمة والعظيمة في حياة الشاعر القلبية، أو المواقف الإنسانية العامة ككل"⁽²⁸⁾ لا تتناسب مع اتحدار المكان، لأن المعروف في الفضاء المعماري الفيزيقي/ الطبيعي هو فضاء يطيب فيه العيش⁽²⁹⁾، ففي تعريف ابن خلدون للعمران يقول بأنه: "الساكن والتنقل في مصر أو حلة لأكثر بالمشيرة واقتضاء الحاجات في طباعهم من التعاون على المعاش"⁽³⁰⁾، والأطلال كواقع لا يعد بطيب العيش، بل على العكس يدفع إلى مفارقة المكان لأنه لم يحقق هذا المطلوب، ولذلك صار الطلل فضاء خالياً من الناس إلا ما بقايا شاخصة في المكان، لكن على الرغم من ضموه وظيفته كفضاء حيوي في الواقع، فإنه ظل محتفظاً بقيمته المعنوية في الشعر، بل تحول إلى قيمة وتمدد داخل الشعراء حسب ظاهراتية يانشار⁽³¹⁾، عابراً زمن الماضي إلى المستقبل، معبرا عن رؤية وثقافة وموقف، فقد وجدناه عند المكثبي، وأبي تمام والبحتري وأبي نواس...

يقول المتنبي:

بَلَّيْتُ بلى الأطلال إن لم ألقَ بها **
وقوف شحيح ضاع في الرُّبِّ خاتمة⁽³²⁾

- ويقول أيضا:

بَكَيْتُ يَا رَبِّ حَتَّى جُنْتُ أَبْكِيَا **
وَجُنْتُ بِي وَبِدَمْعِي فِي مَغَايَا
فَعِمَّ صَبَاخًا لَقَدْ هَجَّت لِي طَرِبا **
وَأَرْتَدُّ تَحِيَّتًا إِنَّمَا مُحَيَّوْكََا⁽³³⁾

- وقوله:

بُكَيْتُ، فَجَا يَهَيَّا الطَّلُكُ **
تَبْكِي وَتَرْزُمُ تَحْتَا الإِيلِ
لَوْ لَا غَلَا عَثَبٌ عَلَى طَلَلِ **
إِنَّ الطَّلُولَ لَمِثَّلَهَا فَعُلُ
لَوْ كُنْتُ تَنطِقُ قُلْتُ مُغْتَرَا **
بِي غَيْرَ مَا بَلَكَ أَيُّهَا الرَّجُلُ⁽³⁴⁾

- ويقول أبو تامل:

مَتَى أَتَتْ عَنْ ذَهَابَةِ الْحَيِّ ذَاهِلُ **
وَقَلْبِكَ مِنْهَا مَدَّةُ الدَّهْرِ أَهْلُ
تَطَلُّ النُّطُولُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ **
وَتَمَثَّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيارَ المَوَاشِلُ
لَوَارِسَ لَمْ يَجِبْ الرِّيبَ رِبْعَا **
وَلَا مَرَّ فِي أَغْصَانِهَا وَهُوَ غُفْلُ⁽³⁵⁾

- ويقول أيضا:

سَلَّمَ عَلَى الرَّبِيعِ مِنْ سَلْمِي بِذِي سَلَمِ **
عَلَيْهِ وَرَسْمٌ مِنَ الْآيَامِ وَالْقَدَمِ
مَا دَامَ عَيْشُ لَيْسَانِهِ بِسَلْمَتِهِ **
لَقَدْ لَوَّ أَنْ عَيْشًا دَامَ لَمْ يَدِمِ
يَا مَنَزَلَا أَغْصَنْتُ فِيهِ الْجَنُوبَ عُلْسِي **
رَسْمٌ مُحِيلٌ وَثَبُّ غَيْرِ مَلْتَمِ⁽³⁶⁾

- ويقول أيضا:

أَتَاخِي سَعْفَا كَالخُنُودِ لَطْمُنَ حَزْنَا **
وَنُؤْيَا كَمَا انْقَصَمَ السَّوَارِ⁽³⁷⁾

يذكر حسين عطوان في كتابه "مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، أن في ديوان أبي نواس أكثر من عشرين مقدمة طليعية افتتح بها قصائده في المدح والهجاء، تذكر منها هذه الأبيات:

إِنْ عَدَمَ وَقُوفَ الشَّاعِرِ الْجَاهِلِي عَلَى
الْأَمَّاكِنِ الْعَامِرَةِ أَوْ الْعِمَارَةِ بِمَا تَعْنِيهِ لَغَوِيَا أَوْ
مَا يَحْمِلُ بِهِ الْمَكَانَ تَقْتَضِيهِ أَيْلِيَّتُ زَهْرٍ بِنِ أَبِي
سَلْمَى وَلَيْلِدِ بْنِ رَبِيعَةَ الْعَامِرِي، فَكُلَاهُمَا حَرَصَ
عَلَى تَطْوِيقِ الْمَكَانِ الْهَدَفِ وَالْوُقُوفِ عَلَى
لِحَظَاتِ رِخَاءِ الْقَبِيلَةِ: أَحَدُهُمَا يَقِفُ عَلَى زَمَنِ
الْقَبِيلَةِ وَقُوَّةِ وَمِثْلِكَ الْمَكَانِ، وَالثَّانِي يَخْتَارُ
الزَّمْنَ (أَيَ زَمَنِ الرَّبِيعِ وَالصَّيْفِ) لِيُعْلَنَ مِنْ خِلَالِهِ
لِأَنَّ الْإِنْسَانَ الْجَاهِلِي سَيِّدَ الْأَرْضِ وَسَيَّظِلُ مَعَهَا
تَعَالَى الزَّمَنَ.

يقول زهير بن أبي سلمى استهزاء ببني تميم
خصوم قبيلته وأعدائهم، وقد علم أنهم ينوون
غزو ضطفان، والفتخار بأماكن نزولهم إظهاراً
لشجاعة قومهم وقوتهم وعزتهم ومنعتهم:

أَلَا أَلْبِغُ لِفَنِيكَ بَنِي تَعِيمٍ ***

وَقَدْ بَقِيَكَ بِالنُّصْحِ الظُّلُومُ
بِأَنَّ بَيُّوتَنَا بِمَحَلِّ حَجَرٍ ***

بِكُلِّ قَرَارَةٍ مِثْنَهَا تَكُونُ
بِأَوْتِيَةِ اسْتِظْلَاهُنَّ رَوْحُ ***

وَأَعْلَاهَا، إِذَا خِلَقْنَا حُصُونُ
نَحَلْ سَهْلُهَا إِذَا فَرَعْنَا ***

جَرَى مِثْنُهَا بِالْأَصْنَالِ حُصُونُ
بِكُلِّ طَوْلَةٍ وَلَقَبَ نَهْدُ ***

مَرَاكِلُهَا مِنَ التَّعْدَاءِ كُحُونُ⁽⁴³⁾
وهي تكمل أبيات منسوبة لأبي سلمى يقول:

وَلَنَا بِفَضْلِ فَاتَّقِيعٍ إِلَى الْوَلَّى ***
رَجَعُ، إِذَا لَمِثَ التَّيْمَنَتَيْنِ الْوَالِغُ

وَإِنْ قَرَارٌ مَسْلُودٌ وَتَبَيَّنَتْ ***
تَرْغَى لِلْمَخَاضِ بِهِ، وَوَكَرَ فَارِغُ

صَعْدُ، نَحَرَزْ أَهْلَنَا بِفَرْوَعِهِ ***
فِيهِ لَسَا حِرْزٌ وَغِيْشٌ رَافِعُ⁽⁴⁴⁾

لما وليد بن ربيعة العامري يقدم فضاء
تسمره الحركة ويضج بالحياة قتلاً:

فَبَيْتُهُ حَلَّتْ بَعْدَ غَيْبِكَ عَاقِلًا ***

وَكَلَّمْتُ لَهُ خِيَلًا عَلَى النَّأْيِ خِيَلًا
تَرِيعَتِ الْأَشْرَافُ ثُمَّ تَصَيَّبَتْ ***
حِصَانُ الْبُطَاحِ وَالْتَجَفَّتِ الْمَسَابِلُ

لَمْ تَرِيعَ عَلَى الظِّلِّ الطَّمَّاسُ ***

عَلَاهُ كُلُّ اسْمٍ ذِي ارْتِجَاسٍ
وَذَارَى الْقَرَبِ مَرَّتَكُمْ حِصَاءُ ***

نَسِيجَ الْمِثْثِ مَعْقَةَ الدَّهَاسِ
سَوَى مَفْعٍ أَعْرَظَهَا الْيُسَالَى ***

سَوَادُ اللَّيْلِ مِنْ بَعْدِ اغْشَاسِ⁽³⁸⁾
وهذا يؤكد على تأثير معمار الظلل في

الذائقة الشعرية حتى بعد انقضاء زمنه والتقدير
الذي يشير إليه محمد عبد المطلب مصطفى في
قوله بأن الوقوف على الظلل اكتسب احترام
اللاحق للسابق، حتى استحال الأمر إلى شيء
شبيه بما يكنه الناس من احترام وتقدير للموتى
من الأولياء والصالحين، واعتقادهم بأنهم لا
زالوا مؤثرين حتى بعد موتهم⁽³⁹⁾ - فهما - لا
يخلدان العمل الأدبي، كل هذا يظهر نوعية
الظل في الشعرية العربية القديمة، ومركزيته
في بنية القصيدة جعلت بعضهم يبحث عنه في
كل أشعار المصور الأدبية العربية إلى الآن⁽⁴⁰⁾

يجدر بنا أن نذكر فاعلية فضاء الظلل
بفاعلية مضادة تبتق من نفس الفضاء ونفس
الأمكان، ولكنها تختلف - على الرغم من امتثالها -
إلى القدرة على مجاوزته أو منافسته، كونها
تشكل لحظات هشة وغير قارة لأنها سريعة لا
تدوم، توهم بالاستقرار، وهي لحظة الحلم التي
يتوق الجاهلي إلى تحقيقها، بدون جدوى، لأن
الصحرَاءَ فضاءً للثبته والضياع ولهذا يظل
المجتمَعُ العربي - الجاهلي - في حاجة إلى
الاستقرار، إلى مكان ثابت يقيم فيه مع أهله
وقومه، تسالمة الحياة ويسالمة⁽⁴¹⁾، فالفضاء
الجاهلي فضاء متاه، وهو نادراً ما يكون
عامراً، ولهذا ينوب المكان العامر المكان
الخرب في النص الظلي، وقد شددت هذه
المفارقة الشعرية الواقعية انتباه الدارسين منهم
محمد التونجي الذي يقول: "والعجيب حقاً أنهم
وصفوا الديار الخربة، وذكروا الأيام الماضية،
ولم يفعلوا ذلك عندما كانت عامرة، ولا يوم
كانوا فيها منعمين بالأس والألفة والقاء... إلا
ما كان من الذكريات"⁽⁴²⁾.

بالتقوى في فضاء الطلل من خلال الإشارات إلى الديار، الطلل، الرسم، المنزل، الريح، الدمنة الحى، المعنى، العرصه...، وقد قسمناها إلى أربع وحدات بحسب كثافة ظهورها في مقدمات القصائد الطللية في دواوين شعراء المعلقات العشر لنتمكن من خلالها التقاط تفاصيل البناء والفسارة في النص الجاهلي.

وتظل نص العلامات المعمارية (الدار، الرسم، الريح، تسمية الأماكن، الأشياء) هي ذاتها التي تنتج معمار الطلل في الشعر وتعمق الإحساس بقوة الفضاء الممكون المستدعى إلى الشعر، ليس كما هو في الواقع وإنما كما تعيد إنتاجه الذاكرة والمخيل الشعري محملاً بثقافة وبيدولوجية وبعوالم خفية نفسية واسطورية قامت اللغة الشعرية بمحاكاته وإخضاعه لنحوها ولغة نحوها الخاص الذي يختلف عن نحو الأشياء في الواقع⁽⁴⁶⁾.

وبذلك تصبح تلك المصطلحات التي تدل على الطلل -على الرغم من تكرارها- مؤداً أولية تختلف بتشكلها من شاعر لآخر، ومن غرض لآخر باختلاف المقاصد التي يتطلب كل منها أوعية بديعية خاصة به...⁽⁴⁷⁾ حيث نرسم معمارية للطلل ويثبت له شكل ووجود كفضاء نصي، وكفضاء متغيب ذي حمولة تاريخية وواقعية ترتبط بظرف بدي، سواء تعلق الأمر بالجفاف والجذب لو بالأيام والحروب أو بتجارب الشعراء الخاصة التي أمدت التجربة الشعرية برموز فضائية، شكلت معماراً شعرياً بلخص رؤية الجاهلي للحياة والحب والزمن والموت.

الهوامش

- 1- حسن نجمي، الشاعر والتجربة، دار الثقافة للنشر والطباعة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص233.
- 2- سعد حسن كوني، الطلل في النص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط1، 1999، ص43.
- 3- اعتدل عثمان، بضاعة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، سنة 1988، ص6.
- 4- سعيد الأبوي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، ط1، 1986، ص320.
- 5- حسن نجمي، الشاعر والتجربة، ص233.

تخير ما بين الرجام واسيط...
إلى سدره الرشيق ترعى الموايل
نظى الحمام فوقها كل شارق*

على الطلل يصنخن الضحى والأصائل⁽⁴⁵⁾
إن العمران الذي تطرحه الآيات السالفة الذكر يستمد وجوده من الأرض كأهم مقوم وأساس لهذا العمران عليها تتوقف قيمنا الاستقرار أو الرحيل، يتأسس ذلك على مدى ما تبته هذه الأرض من ماء ولودية، وغدران وشعب وبرك، وما تنتجه من خضرة وشجر وكلاً تمنح قيم الوجود والتواصل (كبينة حيوية نامرس فيها حباتنا ووجوننا). وما عدا ذلك فالغيمة تتأرجح بين النصب والتقويض، والناس يحلون في المكان ثم يغادرون، وبذلك تختصر العمارة في: السهول/ للعيش وقت العلم، والجبال/ للحماية عند الحرب، وما بينها يكون: الروص والنخل والماء والحمام، والحيوان دواعي لاستقرار الإنسان في الأرض، ولثقافتها يكون مدعاة أيضاً للرحيل والبحث عن أرض أخرى تتوفر فيها هذه الأسباب.

يقدم الفضاء الطللي - في كل مرة - مكنياً ماثوفاً، مكوناً من ضيضاء فضائية توهج بواقعيته، فالجبل مسمى (عاقل وسلمي، ولبان والقنان) والوادي معروف (الرس، والرسيس، والسويان) والأرض هي: رملية، غليظة، متقولة، مرتفعة أو سهلة منبسطة، يتوقف عمراتها على البرك والأودية، وبالتدقيق على وجود الماء، فالماء هو الذي يجمع/ أو يفرق، هو الذي يخلق العمران في المكان/ أو يحوله إلى طلل (يجعله طلالاً)، ولذلك نجد هذا العمران يتكرر بأوجه متعددة: في الطلل أو الرحلة أو النسيب... أو غيرها، ليدفع الشاعر من حص المكان الطللي ويحقق فضائته في مقامة القصيدة، فيصبح قابلاً للتقياس والإحاطة والتأطير، وبذلك يعبر عن: أن للمكان أفكاراً، تعبر عنه الهتمة، وأن الفضاء يعبر عن خصوصية كل شعب والتي تتجلى في طريقة عمرانه الأرض أي (فن العمارة)، وهو ما عبرنا عنه بالهوية، وإن الفضاء العام موجود

- 29- عبد السلام محمود، سيميائية العبارة واللون في المجتمع العربي، الحواء الثقافية، تونس، السنة 26، العدد 125، ماي 2001، ص 19.
- 30- ابن خلدون، المقدمة، دار الشعب، القاهرة، دت، ص 37.
- 31- ديوان المتنبّي، المجلد الثاني، شرح لبروقني، تحقيق: صر فاروق الطياء، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، دت، ص 318.
- 32- الديوان، المجلد 2، ص 84.
- 33- الديوان، مجلد 2، ص 297.
- 34- ديوان أبي تمام، شرح الخطيب التبريزي، تحقيق محمد عبد عزيم، الديوان، مجلد 3، ط 2، دار المعارف، القاهرة، دت، ص 112.
- 35- المرجع نفسه، ص 355.
- 36- ديوان أبو تمام، شرح الخطيب التبريزي، ص 184.
- 37- حسين علون، مقدمة القصيدة العربية في العصر العباسي الأول، دار المعارف، القاهرة، 1974، ص 129. (السم:) السحاب المتركب - (أوتجاس): أورد له صوت مدوي - (الديث): الأرض، سهل - (المنقة): الكتّيب الصغير من الرمل - (الدهاس): المكان السهل - (الأهساس): يبيض فيه غيرة.
- 38- محمد عبد المطلب مصطفى، قراءة ثانية في شعر لؤي القيس، بالشركة المصرية العالمية للنشر - لوتيمون، القاهرة، ط 1، 1996، ص 159.
- 39- محمد عبد الواحد حجازي، الأطلال في الشعر العربي، دراسة جمالية، دار وفاء لدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط 1، 2001.
- 40- سعد حسن كوني، الأطلال في النص العربي، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 1999.
- 41- سعد الأيوبي، عناصر الوحدة والربط في الشعر الجاهلي، مكتبة المعارف، الرباط، 1986، ص 220.
- 42- محمد الفتونجي، دراسات في الأدب الجاهلي، حلب، 1980، ص 97.
- 43- الديوان، ص 139.
- 44- ديوان زهير بن أبي سلمى، صنعة أبي العباس شطب، ت فخر الدين قبّارة، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط 1، 1982، ص 272.
- 45- الديوان، ص 232.
- 46- المنذر العياشي، الكتابة الثانية، وفتاحة المتعة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 1998، ص 51.
- 47- أبو القاسم رشوان، استدعاء الرمز المكاني في الشعر القديم، مكتبة الأدب، القاهرة، ط 1، 1995، ص 30.

- 6- هوبرت دلموش، المكان والزمان وفنون المكان، الزمان والمكان اليوم، الحصاد للطباعة، ص 202.
- 7- المرجع نفسه، ص 202.
- 8- محمد الماكري، الشكل والخطاب (مختل لتطيل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت - لبنان، ط 1، 1991، ص 145.
- 9- عبد الباسط الكفراوي، دبلوماسية الخيال، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط 1، 2004، ص 281.
- 10- المرجع نفسه، ص 282.
- 11- جوزيف. إكسبر، شعرية القصيدة الرواقية، ترجمة لحسن حمامة، مقدمة المترجم، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003، ص 9.
- 12- حسين الواد، اللغة الشعر في شعر أبي تمام، دار الجنوب للنشر، تونس، 1997، ص 117.
- 13- محمد نجيب الفتلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 35.
- 14- المرجع نفسه، ص 37.
- 15- المرجع نفسه، ص 37.
- 16- المرجع السابق، ص 36 عن محمود فهمي حجازي، اللغة العربية عبر القرون، ص 15.
- 17- محمد نجيب الفتلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص 38.
- 18- جوزيف. إكسبر، شعرية القصيدة الرواقية، ص 19.
- 19- المرجع نفسه، ص 19.
- 20- القرآن الكريم. (سورة يس).
- 21- ابن رشيّق، المعتمد، ج 1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت - لبنان، ط 5، 1981، ص 121.
- 22- أبو الحسن حازم القرطاجي، منهاج البقاء وسراج الأبداء، تحقيق محمد الحبيب بن الفوخة، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط 2، 1981، ص 250-251.
- 23- المرجع السابق، ص 251.
- 24- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 142.
- 25- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1980، ص 42.
- 26- بودومة عبد القادر، هندسة لأجل الفكر والفكر، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، عدد 39، مجلد 10، كانون الأول 1999، ص 84.
- 27- المرجع السابق، ص 84.
- 28- سامي سويدان، في النص الشعري القديم، مقاربات منهجية، دار الأدب، بيروت، ط 1، 1989، ص 295.

أضواء على المرأة بالمغرب الإسلامي

د. سميلة عبريق

ومدح ابن خفاجة الأميرة مريم بنت إبراهيم فقال:

-وكفى احتفاء مكانة وصيانة **

أني علفت بنمة من مريم⁽⁸⁾

وقد اهتمت المرأة الأندلسية بالتأنق، حيث اتخذت أبهى الثياب في مختلف الفصول، وانتعلت جود الأحذية، كما كانت تهتم بصبغ الشعر بالمواد والشعر واستعمال الكحل والعمور، حتى أنها وصفت بالثريا لحسنها⁽⁹⁾.

وكذلك كانت المرأة بعدوة المغرب تهتم بتألقها وتجميلها (سواء في عهد المرابطين أم الموحيدين) حيث اشتهرت الموثنيات بجمالهن وكانت نساء بلاد الموحدين غاية في الجمال والجس⁽¹⁰⁾ وكذلك كانت نساء مملكة مراکش بارعات الجال⁽¹¹⁾.

ولعل من الخصائص البارزة في حياة الأسرة المسلمة سواء في المشرق العربي أم بالمغرب الإسلامي كثرة احتفالاتها العائلية كحفل الزواج مثلا، وقد مارست الأندلسيات حقها الشرعي في اختيار الزوج، فعلاشة بنت أحمد القرطبية، ردت على من لم يتركها فقال لها بقولها:

-أنا لبوة لكنني لا أرخصني ***

نفسى مناخا طول دهري من أحد

-ولو أنني اختار ذلك لم أحب ***

كلها وكم ظلمت سمعي عن أسد⁽¹²⁾

على أن مسألة الزواج في الأندلس لم تختلف عما كان يحدث في مختلف البلاد الإسلامية سواء بالمغرب أو بالمشرق.

وفي عهد المرابطين يبدو أن غلاء المهور، وكذا رواج تجارة الجوازي أدبا إلى عزوف الرجال عن الزواج، فبلغت النساء سنا متأخرة

لم يكن المغرب الإسلامي (عدوة المغرب والأندلس) بكل التحولات التي شهدتها، مجتمع الرجل وحده، بل كان للمرأة فيه شأن مهم، ودور حضاري يساعد على ارتقائه، فالمرأة بالأندلس ونتيجة للاستقرار الذي أمله الخلفاء الأمويون تمتعت بمكانة عالية وخرجت بنشاطها إلى الحياة العامة سواء في ذلك سيدات المجتمع الراقي أم بنات الطبقات الفقيرة. وهكذا فقد وجدت إعزازا من مسلمي الأندلس منذ فجر دخولهم إلى شبه الجزيرة، إذ لما علم الأمير المنصور بن أبي عامر أن امرأة مسلمة مسورة لدى أحد ملوك إسبانيا أجبر ذلك الملك على أن يجنو على ركبته لتقديم اللون الأعذار⁽¹⁾.

وفي مجتمع صنهاجة حظيت المرأة بوضع كريم، وكانت تشارك الرجل نقود⁽²⁾، كما أنها برزت سافرة في المجتمع وشاركت في الحياة العامة منذ الطور الصحراوي⁽³⁾. فلما لفت السيادة إلى قبيلة لمتونة -مؤسسة الدولة المرابطية-⁽⁴⁾ حرصت النساء على الاحتفاظ بمزنايتهن في بلاط المرابطين حيث أتبع لهن التمتع بالسلطة⁽⁵⁾ وازداد اختلاطين بالرجال، وهو ما أغضب المهدي بن تومرت -المؤسس الروحي للدولة الموحدية- الذي استعمل العنف لئلا من هذا الاختلاط⁽⁶⁾ على أن مسألة السفور لم تكن أمرا مستغربا في المجتمع الأندلسي الذي اعتاد رؤية المرأة سافرة تشارك في الأعمال خصوصا في الطبقات الدنيا. ولعل المكانة الرفيعة للمرأة المرابطية تتجلى في حضورها في قصائد الشعراء، حيث مدح الأعشى النطيلي الأميرة حواء بنت تاشفين فقال:

-ملكية لا يسوازي قدرها ملك ***

كالشمس تصغر عن مقدارها الشهب⁽⁷⁾

المرابطة دور سياسي عظيم، حيث كان لبعض النساء الحرار والمحطات تأثير على مجريات الأمور، ولعل أهمهن:

- زينب بنت إسحاق الغزولية وكانت ذات رأي حازم، إذ بها استقام الحكم ليوسف بن تاشفين⁽²⁶⁾.

- حواء بنت تاشفين التي أشاد الأعيان التطلبي بكرمها ونسبها وتدبها فقال:

- لما رأيت ندى حواء كيف لنا ***
بلفيت إذا كان يتي دونه العطب⁽²⁷⁾

- مريم بنت إبراهيم بن تقيود، وكانت مقصدا لنوي الحاجات حيث خصها ابن خفاجة بشعره.

- الجارية قمر زوجة أمير المسلمين علي بن يوسف بن تاشفين حيث برزت في السياسة والأدب⁽²⁸⁾.

ومن اللائي برزن في عهد الموحدين زوجة الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بن علي حيث كانت تدير بحليته بتعين بعض قراباتها في المناصب⁽²⁹⁾.

كما أشك نفوذ الجارية حباب زوجة الخليفة الموحدي أبي العلاء إدريس المأمون وأم ولده الرشيد⁽³⁰⁾ إذ كان لها يد طويلة في الاضطراب الذي شهدته للدولة الموحدية. ومع هذا يبقى النفوذ السياسي للمرأة الموحدية أقل بكثير من النفوذ الذي شهدته المرأة في البلاط المرابطي.

ومن للناحية الثقافية جانب المرأة المغربية الرجل أسباب العلم، حيث عرفت النساء بحفظ القرآن ورواية الحديث ودروس الفقه⁽³¹⁾.

وفي العهد الإياضي برزت أخت الإمام أفتح في علم الحساب والتنجيم⁽³²⁾.

وفي عهد الأغالية نبغت أسماء بنت أسد بن القرات في رواية الحديث والفقه⁽³³⁾.

وفي عهد الصنهاجيين اشتهرت الأميرة أم ملال بنت المنصور بن يوسف الصنهاجي بالعلم والأدب⁽³⁴⁾.

حتى كانت المرأة بمدينة أزكي بعدوة المغرب إذا بلغت الأربعين تصدقت بنفسها على من يريد⁽³⁵⁾.

وتجدر الإشارة إلى أن مسألة المهور كانت تختلف حسب موقع العائلات في الهرم الاجتماعي⁽³⁶⁾ فمهر الصحراء أقل تكلفة من مهر المدن ولهذا أكثر عبد الله بن ياسين - المؤسس الروحي لدولة المرابطين - من الزواج، إذ لم يجاوز في مهر من يخطبها أربعة مثاقيل⁽³⁷⁾.

وكان الزواج يتم عن طريق الخاطبة، إذ كان لها دور مهم في عقد الزيجات.

وكان عقد النكاح يتم في المساجد سواء في القرى أم المدن وهذا طلبا⁽³⁸⁾ للبركة، كما كان من عادة الأولياء في المغرب الإسلامي تجهيز بناتهم قبل العرس بجهاز (حلي - لباس - فرش) يعرف بالشوار⁽³⁹⁾ ولعل ما يؤكد حرص الأبناء على توفير الحياة الكريمة لبناتهم بالمغرب الإسلامي هو كتابة الأملاك لهن حتى لا يتعرضن لمشكلات الإرث⁽⁴⁰⁾. ولأن المرأة بالمغرب الإسلامي سواء بغير أو الأندلس لم المغرب خرجت إلى الحياة العامة فقد تجاوزت معاونتها لزوجها حد خدمتها في المنزل إلى معاونته بمعاقد الصناعات المألوفة من غزل ونسيج، حيث عملت كدلالة أو تاجرة متقلة⁽⁴¹⁾ كما عملت على صناعة البرانس وحياسة الملابس⁽⁴²⁾. وكذلك رعي المواشي وبيع اللبن⁽⁴³⁾، وكانت المرأة الثرية تعمل على إدارة ثروتها بنفسها على غرار الأميرة تميمية بنت يوسف بن تاشفين⁽⁴⁴⁾ وقد حدثت المرأة الموحدية حذو أختها المرابطية في العمل.

وكما ساهمت المرأة بالمغرب الإسلامي في الحياة العامة فقد مارست أيضا النشاط السياسي، كالسيدة صبح زوجة الخليفة للحكم المستنصر إذ كان يقصدها العظماء ونحو الحاجات⁽⁴⁵⁾. ومن اللائي كان لهن نفوذ بعدوة الأندلس السيدة كفاف زوجة محمد بن زياد قاضي مدينة لوشة إذ كانت تعينه فيما استعصى عليه من أمور القضاء⁽⁴⁶⁾. وبعدوة المغرب كان للمرأة الإياضية المتعلمة حق امتحان المترشح للقضاء⁽⁴⁷⁾ كما كان للمرأة

ولم يشذ عصر الموحدين عن سالفه في أخذ المرأة بأسباب النهوض الفكري، حيث ساهمت في مختلف ضروبه، خاصة وأن الموحدين جعلوا التعليم إجباريا على النساء والرجال⁽⁴⁸⁾.

ومن مقتفات العصر نذكر:

- الأميرة زينب بنت الخليفة يوسف بن عبد المؤمن بن علي⁽⁴⁹⁾

- أم خيرة الفاسية وكان لها دور في نشر المذهب الأشعري بين النساء⁽⁵⁰⁾

- أم المعبد مريم بنت أبي الحسن الشاذلي، برزت في علم الحديث والرواية⁽⁵¹⁾.

أما عن أدبيات العصر فنذكر:

- الأميرة ربيعة بنت الخليفة عبد المؤمن بن علي وكانت تنظم الأرجال ولها باع في الفسحة والنظم⁽⁵²⁾.

- السيدة حفصة بنت القاضي أبي حفص بن عمر⁽⁵³⁾

- السيدة أم النساء بنت عبد المؤمن التاجر الفاسي، قالت: في والي فاس:

- جاء البشير بوع كان ينتظر ***

فأصبح الحق ما في صلفه كدر

- من خير هاذ غدا بالهدي بأمرنا ***

وفي أوامره التسديد والنظر⁽⁵⁴⁾

هذا وتجدر الإشارة إلى أن الأندلسيات كان لهن اليد الطولى في البلاغة ونظم الشعر وللموشحات⁽⁵⁵⁾ حيث شهدت الأندلس كوكبة من الشاعرات كحسانة التميمية وعائشة بنت أحمد القرطبية وحفصة بنت حمدون الحجازية ومريم بنت أبي يعقوب الأنصاري، ونزهون القلاعية وولادة بنت الممتكفي وحفصة الركونية وغيرهن.

إن المرأة بالمغرب الإسلامي، لم تكن مجرد وتر يلهب عاطفة الرجل، فيدعوه إلى القول، كما أنها لم تكن مجرد قينة تشتري بأثمان باهضة، وإنما ساهمت في تطور الحركة الأدبية، كما خاضت أدوارا طلائعية في مجالات مختلفة.

وكان للعلوم والأدب عند أهل الأندلس حظ وافر، حيث شاع تعلم البنات، حتى بلغت بعضهن درجة الأستاذية في اللغة والأدب⁽⁵⁶⁾، ومن الأسماء التي شكلت للنهضة العلمية في العصر الأموي:

- غالية بنت محمد⁽⁵⁶⁾

- خديجة بنت جعفر بن نصير بن التمار التميمي⁽⁵⁷⁾

- فاطمة بنت محمد بن علي اللحمي⁽⁵⁸⁾

أما في عصر الطوائف فقد نبغت:

- خديجة بنت أبي أحمد بن سعيد الشنتجالي وكانت محدثة فاضلة⁽⁵⁹⁾

- ربحانة تلميذة أبي عمرو المقرئ، برعت في علوم القرآن⁽⁴⁰⁾

وفي عصر المرابطين أصبح المجال العلمي للمقبلين عليه، حيث حرصت كثرات من النساء على الذهاب إلى المساجد لسماع الدروس الدينية ومن عالقات هذا العصر:

- خديجة بنت العقيه أبي علي الصقلي، كانت تحفظ القرآن والحديث⁽⁴¹⁾

- طونة بنت عبد العزيز⁽⁴²⁾

- حفصة بنت موسى بن حماد (قاضي مراکش)⁽⁴³⁾

كما شهدت عتوة المغرب في عصر المرابطين شاعرات اشتهرن بالمشاركة في الأدب وتوق الشعر وإنشاده من أمهن:

- حواء وزينب بنتا الأمير إبراهيم بن تلويت⁽⁴⁴⁾

- ورقاء بنت بنتان ومهجة بنت عبد الرزاق⁽⁴⁵⁾

- الأميرة مريم بنت الأمير إبراهيم وكانت تحاضر بالشعر⁽⁴⁶⁾

- الأميرة أم طلحة تيممة بنت يوسف بن تاشفين التي قالت وقد أحسب بإعجاب كاتبها لها:

- هي الشمس مسكنها في السماء ***

فقر الغول عزاء جميلا

- فلن تستطيع إليها الصعودا ***

وإن تستطيع إليك النزولا⁽⁴⁷⁾

الهوامش:

- 1- حسن احمد التوش: التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الاندلسي، ط1، دار الجول، بيروت، 1412هـ/1992م، ق3، ص334.
- 2- حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والاندلس (عصر المرابطين والموحدين)، ط1، مكتبة الفخاخي - مصر - 1980م، باب2، ص2، ص352.
- 3- ابراهيم القادري بوتشوش: المغرب والاندلس في عهد المرابطين - المجتمع - الذخائر - الأرياء - ط1 - دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان - 1993م، ص48.
- 4- لمونة بطن من بطون صنهاجة، ينظر: ابو عبيد البكري (عبد الله بن عبد الحزيب بن أبي مصعب): المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب، طبع باعتناء البرون دي ميلان - الجزائر - 1274هـ/1857م، ص164.
- 5- عصمت عبد الطيف دنش: دور المرابطين في نشر الإسلام في غرب إفريقيا، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان - 1408هـ/1988م، ف4، ص136.
- 6- ابو بكر بن علي الصنهاجي (البيدق): كتاب أخبار المهدي بن تومرت، ط2، تقديم وتحقيق عبد الحميد حاجيات - الجزائر - 1986م، ص31.
- 7- ديوان الأعشى التتيلي: د طه تح، جان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت - لبنان - 1963م، ص17.
- 8- ديوان بن حنيفة: د طه تح، كرم التتيلي، مكتبة صنادير - بيروت - 1951م، ص262.
- 9- زكريا بن محمد القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد، د طه دار صنادير للطباعة والنشر - دار
- 10- المغرب، دط، إشراف محمد حجي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1401هـ/1981م، ج6، ص: 429 - 430.
- 11- المصدر نفسه: ج7، ص186.
- 12- عز الدين أحمد موسى: النشاط الاقتصادي في المغرب الإسلامي خلال القرن السادس الهجري، ط1، دار الشروق - بيروت - 1403هـ/1983م، ف5، ص: 284.
- 13- لؤي الأفرقي: وصف لأفريقيا، ج1، ق2، ص: 183.
- 14- المرجع السابق: ج3، ص201.
- 15- عصمت عبد الطيف دنش: الاندلس في نهاية المرابطين وممثل الموحدين، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان - 1408هـ/1988م، ب2، ف3، ص: 303.
- 16- حول مكانة صنع السياسة ينظر: قدرية صحن: شهرات النساء في العالم الإسلامي، تعريب عبد العزيز أمين الفخاخي، ط1، مطبعة السعادة 1334هـ/1924م، ج2، ف4، ص: 153.
- 17- المقري: نفع الطيب، مع، ب، ج، ص294.
- 18- ملوك حمودي: الثروة المغربية في عهد المرابطين، رسالة ماجستير - جامعة الجزائر - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم التاريخ، 1422هـ/2001م.
- 19- 2002م، ف1، ص26.
- 20- الملوكي: الأعلام بمن حل مراكز وأسماء من الأعلام، ط1، المطبعة الجديدة، فاس، 1355هـ/1963م، ج1، ص64.
- 21- ديوان الأعشى التتيلي، ص16.

- بيروت للطباعة والنشر - 1380هـ/1960م، ص: 103.
- 10- أبو عبد الله محمد بن محمد بن عبد الله بن إدريس الحنودي الحسني - الشريف الإدريسي - نزهة المستحق في لغزاق الأفاق - دط، مكتبة الثقافة الدينية - القاهرة - دت، مع، 1، الاقليم3، ج1، ص: 227 - 228.
- 11- الحسن بن محمد الوزان القاسي (ليون الأفريقي): وصف إفريقيا، ترجمة محمد حجي ومحمد الأخضر - ط2 - دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1983م، ج1، ق2، ص: 101.
- 12- أحمد بن محمد التتيلي (المقري): نفع الطيب من غصن الاندلس للطبيب والفكر وزير ماسان الدين بن الخطيب، تح، جان عباس، دطه دار صنادير، بيروت، 1388هـ/1968م، مع، ب، ج، ص290.
- 13- الشريف الإدريسي: نزهة المستحق، ج1، الاقليم3، ص225.
- 14- عبد الواحد طه دنش: دراسات في حضارة الاندلس وتاريخها، ط1، دار المدار الإسلامي - بيروت - لبنان، 2001م، ص: 104 - 105.
- 15- أبو العباس أحمد بن محمد (ابن عذاري المراكشي): البيان المغرب في أخبار الاندلس والمغرب، ط3، تح، جان عباس، دار الثقافة بيروت، لبنان، ج4، 1983م، ص: 16.
- 16- كمال أبو مصطفى، جوقب من حضارة المغرب الإسلامي من خلال نوازل الوثريسي، دط، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، مصر، 1977م، ف1، ص: 11.
- 17- أحمد بن يحيى الوثريسي: المعيار المغرب والجامع المغرب عن فتاوى علماء إفريقيا الاندلس

- 1- حسن احمد التوش: التصوير الفني للحياة الاجتماعية في الشعر الاندلسي، ط1، دار الجول، بيروت، 1412هـ/1992م، ق3، ص334.
- 2- حسن علي حسن: الحضارة الإسلامية في المغرب والاندلس (عصر المرابطين والموحدين)، ط1، مكتبة الفخاخي - مصر - 1980م، باب2، ص2، ص352.
- 3- ابراهيم القادري بوتشوش: المغرب والاندلس في عهد المرابطين - المجتمع - الذخائر - الأرياء - ط1 - دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان - 1993م، ص48.
- 4- لمونة بطن من بطون صنهاجة، ينظر: ابو عبيد البكري (عبد الله بن عبد الحزيب بن أبي مصعب): المغرب في ذكر بلاد إفريقيا والمغرب، طبع باعتناء البرون دي ميلان - الجزائر - 1274هـ/1857م، ص164.
- 5- عصمت عبد الطيف دنش: دور المرابطين في نشر الإسلام في غرب إفريقيا، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان - 1408هـ/1988م، ف4، ص136.
- 6- ابو بكر بن علي الصنهاجي (البيدق): كتاب أخبار المهدي بن تومرت، ط2، تقديم وتحقيق عبد الحميد حاجيات - الجزائر - 1986م، ص31.
- 7- ديوان الأعشى التتيلي: د طه تح، جان عباس، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت - لبنان - 1963م، ص17.
- 8- ديوان بن حنيفة: د طه تح، كرم التتيلي، مكتبة صنادير - بيروت - 1951م، ص262.
- 9- زكريا بن محمد القزويني: آثار البلاد وأخبار العباد، د طه دار صنادير للطباعة والنشر - دار

للموحدين، نط، مطبعة المهدية،
طون، المغرب، 1950م، ص33
50- عبد العزيز بن عبد الله: فاس
منبع الإشعاع في القارة الإفريقية،
نط، المطبعة الملكية، الرباط، 1421
هـ/2001م، ج1، ص199
51- عبد الله كنون: كتوب
المغربي في الأدب المغربي، ط3،
دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان،
1395هـ/1975م، ج1، ص153
52- المصدر نفسه، ج1، ص153
53- المصدر نفسه، ج1، ص153
54- المصدر نفسه، ج1، ص154
55- مريم قاسم الطويل: مملكة
الحرية في عهد المحتكم بن
صمانح، ط1، دار الكتب العلمية،
بيروت، 1414هـ/1995م، ج2،
ن1، ص80.



38- المصدر نفسه: ج3، رقم
لترجمة 1540، ص: 991.
39- المصدر نفسه: ج3، رقم
لترجمة 1551، ص: 996.
40- الظبي أحمد بن يحيى بن
أحمد بن عميرة: بغية المتكلم في
تاريخ رجال أهل الأندلس، تح
إبراهيم الأبياري، دار الكتاب
المصري، القاهرة، 1410هـ-
1989م، دار الغرب الإسلامي،
بيروت، لبنان. رقم لترجمة
1592، ص: 531.
41- محمد المنتصر الريسوني:
الشعر النضوي في الأندلس، نط،
تقديم عبد الله كنون، منشورات
دار مكتبة الحياة، بيروت، 1978،
ص: 145
42- ابن بشكوال: الصلة، مج
13، ج3، ص: 996-997.
43- إبراهيم قلنري بوتشيش:
المنجي والأندلس في عصر
المراطين: ص: 50
44- خليل الحوي: بلاد شقيط،
ج3، ف3، ص: 290
45- بوتشيش: المغرب والأندلس
في عهد المرابطين، ص: 51.
46- دنش: الأندلس في نهاية
المراطين ومستهل الموحدين،
ج3، ف4، ص: 316.
47- إبراهيم حركت: المغرب
عبر التاريخ (ص: عصر ما قبل
التاريخ إلى نهاية عصر الموحدين)
ط3، دار الفهد الحديثة، الدار
البيضاء، 1414هـ/1993م،
ج1، ص: 218
48- مجموع رسائل موحية من
تشاء كتاب الدولة الموحية:
إصدار ليغي بروفسال، نط،
مطبوعات معهد العلوم العليا
المغربية، الرباط، المغرب الأقصى،
1941م، الرسالة 23، ص: 123
49- محمد المنوني: العلوم
والآداب والفنون على عهد

28- الخليل الحوي: بلاد شقيط،
نط، المنظمة العربية للثقافة
والعلوم، تونس، 1987م، ج3،
ف3، ص: 290.
29- حسن علي حسن: حضارة
الإسلامية في المغرب والأندلس
(عصر المرابطين والموحدين)،
ج3، ف2، ص: 355.
30- أبو الحسن علي بن عبد الله
بن أبي زرع: الأئمة المطرب
بروض القوطس في أخبار ملوك
وتاريخ مدينة فاس، طبعة
1843م، ص: 170.
31- عبد الله عفيفي: المرأة
لعرية، في جاهليتها وإسلامها،
ط2، دار الرائد العربي، لبنان،
1402هـ/1982م، ج3، ص: 155
32- أبو زكريا يحيى بن أبي
بكر: سير الأئمة الراسمي
وأخبارهم، تح، إسماعيل العربي،
نط، المكتبة الوطنية، الجزائر،
1399هـ/1979م، ص: 82
33- أبو الفضل عباس بن موسى
بن عباس الجعفي: ترتيب
المدارك وتاريخ الملوك لمعرفة
أعلام مذهب مالك، تح أحمد بكير
محمود، نط، منشورات دار مكتبة
الحياة، بيروت، ودار مكتبة الفكر،
طرابلس، ليبيا، ج1، ص: 602.
34- حسن حسين عبد الوهاب:
شعيرات التوسيت، نط، المطبعة
التوسية، 1934م، ص: 43-44.
35- ديوان ابن زيدون ورسائله:
تح علي عبد العظيم، نط، دار
نهضة مصر للنشر والتوزيع -
القجاة- القاهرة، نط، ص: 16.
36- أبو القاسم خلف بن عبد
الملك ابن ديتكوال: الصلة، ط1،
تح إبراهيم الأبياري، دار الكتاب
المصري، القاهرة، 1410هـ/
1989م، ج3، رقم لترجمة
1538، ص: 991.
37- المصدر نفسه: ج3، رقم
لترجمة 1544، ص: 993.

من تنبؤات الشعراء... اللزوميات أنموذجاً

أ. حفصة جعيط

طاقة إبداعية تمكنهم من اختراق الواقع والحن، وتختلف تفسيرات المفكرين والفلاسفة وعلماء النفس لهذه القدرة. فردّها العالم الفرنسي (Maser) مايزر إلى الحاسة السادسة وهي المعرفة التي «تُحصل بطريق خارق لما هو مألوف ومعتمد ومخالف لقولايين».

الطبيعة ويتمّ دون استخدام أيّ من الحواس الخمس المعروفة⁽⁴⁾، بينما ربطها الشيخ ابن سينا بالإثراق والفيض وما يحدث للنفس من إلهام⁽⁵⁾، وفسرها وليد زريق تفسيراً دينياً فذهب إلى أنّها «من عطاءات الخالق لخلقها وقد وزّعها بين عبادته لحكمة يريد بها ولا يدري لغزاها إلا الله»⁽⁶⁾ أما عالم النفس يونج فقد وازبط «قوة استبصار الغائين وتنبؤاتهم بالاشعور» وخصّهم «من النوع الكشفي يمتنعون، في رأيها، بالقدرة على استشعار المستقبل لأنهم على اتصال بالعوامل اللاشعورية»⁽⁷⁾.

إذا كانت الموضوعاتية «هي التعبير عن هوس لا يُقَبّ عنه فيما أراد الأديب أن يقوله وإنما على مستوى النص نفسه»⁽⁸⁾، فإنّ في فنّ أبي العلاء المعري ما يوطئ لدراسة هذه الطاقة التي مثلت حدين في حياته، فكانت معبئه القوي في معابرة الزمن، وبالمقابل شكّلت مصدر قلقه الوجودي. يفسّح المعري عن هذه الطاقة بما يدعو الدارس إلى إيثارها معناية خاصة وتعبها، حيث يقول:

وقد صدقت ظنون من رجال

تخفوا ما ثواري بالثخفي

رأوا متستراً عنهم بسد

ليأجوج كمتستّر بشيف⁽⁹⁾

ورد الخطاب بصيغة التعميم وما من شكّ أنّ ذات الشاعر المبدعة تدخل في دائرته،

التنبؤات معرفة ظنّية

ليس التنبؤ معرفة مطلقة للمستقبل فهو لا يتعدّى التوقع، فقد ورد في آيات الذكر الحكيم أنّ الملائكة توقعن من الإنسان القتل وسفك الدماء (وإنّ قال ربك للملائكة إني جاعل في الأرض خليفة قالوا اتّجعل فيها من يفسد فيها ويسفك الدماء ونحن نسبح بحمك ونقتس لك) قال إني أعلم ما لا تعلمون (البقرة: 30)، إلا أنّ توقعاتهم لم تصدق كلها، إذ زود الباري الإنسان بقوة ناطقة بدراً بها السلوك البهيمي ويعرض عن إراقة الدماء وإن كان غير معصوم منها، أما مسحة الملائكة للتشاورية فيحتمل أن يكون مصدرها صورة المخلوقات الأولى الشرسة التي عصرت الأرض، أو بسبب التباين بين الإنسان والملائكة بحيث ظهرت هي من اللهيوتات بينها ظل الإنسان أسيرها⁽¹⁾، فالتوقع أقرب إلى التخمين وقد يصدق التخمين مع أنّه احتمالي.

ومهما بلغت تنبؤات الأنبياء والمفكرين من الصدق فإنّ اليقين سوف يظلّ يحتمها، ويقف المجهول ساخراً من عجز البشرية العقلية أمام تحديته، وتبقى التوقعات مجرد محاولة منهم لرفع بعض حجبها انطلاقاً مما حفر من أحداث في بؤسهم أو مما هو كائن، ولذلك قسم وليد زريق الغيب إلى نسبي «وهو مصدر من مصادر المعرفة»⁽²⁾ ومطلق «بقي الله مفاتيح خزائنه بيده»⁽³⁾، ويبقى من آيات قدرته وعظمته وتصريه الكون وفق ترتيبه له (وَلِكُلِّ غُيُوبِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَإِلَيْهِ يُرْجَعُ الْأَمْرُ كُلُّهُ فَاعْتَدُوا يَوْمَ تُكَلَّمُ عَلَيْهِ وَمَا رَبُّكَ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ) (سورة هود: 123).

حظ اللزوميات من التنبؤات

وهبت الطبيعة القناتين أكثر من غيرهم من الناس قدرة ولوج عالم التوقع، فهم يملكون

لا يغيب عن أي دارس أن المعري أبدع الزوميات في محبته بمعرة السمان فكانت خزنة أسرارها، والثابت أن رحلة الشاعر في الحياة مرتت بمرحلتين، الأولى مثلت الانفتاح على العالم الخارجي واختيار عالم الناس في الشام ثم العراق والنفوذ إلى طبائعهم وأخلاقهم الأمر الذي طعنه طعنة جارحة⁽¹⁴⁾ لم يستطع أن يكظمها خاصة أن الرحلة اصططمت بعالمه التخيلي الذي حوى بشرا خلعوا رداء الزيف، وظلت هذه الصورة تطفو إلى الشعور في القصائد والمقطعات منفصلة من كل رقابة:

العقل يُخبرُ لثني في لجة

من ياطل وكذا هذا العالم
مثل الجبارة في العظا قلوبنا

أو قالخيد فنيقنا لا نألم⁽¹⁵⁾
لما الطور الثاني فيمثل مرحلة الانسحاب من صحب حياة أذقته أشجان الأسى، واجتباب ضحيح المناقص والمترلقين لا يفارقه الإيمان بأن «الناك موجود في الغرائز»⁽¹⁶⁾، ولم يعرف التمرغ للثنا التماسا لعيش مريء وهو الرافض لقول العامة «أسجد للقرء في زمانه»⁽¹⁷⁾

لحسن المعري باستجماع قواه في توحيده وكان هذا زمن الارتداد إلى النفس، ويشهد كثير من الدارسين أن هذه الحقبة مثلت استقامة حجته وذروة سموه تأملاته الوجودية. وعن هذا التفكير الفياض في طور التوحد ورد في دائرة المعارف الإسلامية «أن مؤلفات الطور الثاني من حياته هي التي ظهرت فيها موهبته الفريدة»⁽¹⁷⁾.

دخل المعري طور مجاهدة النفس إلى آخر رحلة الحياة لتحريرها من أرجاس البدن إيماناً منه بظهرها الذي يقابله دنس الجسد:
إذا صفت النفس للجوج قبلاً

ثقتي من الجثمان شر المحاسن⁽¹⁸⁾

وعند رحلتها إلى عالمها العلوي يتحول البدن إلى جماد، فهي المحركة له وبدونها يتشاكل البدن والصنم. تشكل هذه البنية

ولكنه أثر التخفي وراء الغائب ليوسع حلقة النظرة الثاقبة لأمثاله من الألمعيين.

ويسفر بما تطفح به عقول الأدياء من رؤى ثاقبة للمستقبل بصيغة الأنا، فيكشف الخطاب عن حاسة الشاعر السادسة التي لا تمهل الزمن فنبال منه، ويهدي حنكته في المجال وكأته على أهبة المجابهة، ولكن الزمن متحرك لا يبعد نفسه وكثيراً ما أقر هذا في قته. فإن كان الظاهر هو الاستعداد لمنزلة الزمن فالباطن هو التوجس منه، لأنه ظل يمجزه:

متى نحاولُ فارساً من فراسة

قبلي من زيد وبسطام السرس
أجالُ فلا أشنوي وبلك فضيلة

ولكنني يخطيل لا لئرس⁽¹⁰⁾

يقدم الشاعر البرهان على شق الأدياء عصا الطاعة على الترتيب الزمني ويبدو أكثر ثقة في هذه الطاقة التي بفضلها يخرق المبدع لحظات الحاضر إلى المستقبل، ونخاله حجة شيتا فهو الفارس المنشرب من معين الزمن ويحمله من مثل هذا التجارب كبير:
الأمسيون إن ظنوا وإن حسنوا

فنتنهم يبين واضح ثلجوا⁽¹¹⁾

تتمن فرويد لهذه الحقيقة فلم يظفر للفن بكثير من خبايا المستقبل، وكثرة الفنان على تنمية عالمه الباطني الذي هو آلة تخطي حواجز الزمان، وتلمس أسبقية الأدب على أشكال المعرفة الأخرى فقال: «لقد اكتشف الشعراء والفلاسفة قبلي العقل الباطن، وما استكشفته أنا هو الطريقة العلمية التي يمكن بواسطتها دراسة العقل الباطن»⁽¹²⁾.

لا ينفصل الإبداع عن الذات المبدعة فهو لسان حالها حتى إن الأديب دييوس ليراونيك قال: «إني ذاهب للبرهنة على روعي»⁽¹³⁾، وهذا ما يقودنا إلى ذكر ما وقفنا عليه في لشاعر المعري بعد القراءة المستأنية لها، فقد أفصحت عن تذكرواته في الزوميات وندرتها في سقط الزند و الدرعات، فما السر؟

فهذه هبة لمن اجتباهاهم الله من صنفوة عباده، وخاصة من «طُروا على الرجوع عن عالم النفس إلى عالم الروح»⁽²⁴⁾. فعندما تحرر النفس من مطالب البدن بتكشف لها عالم يحتجب عن عامة الناس، يقول الكندي: «وإذا بلغت هذه النفس مبلغها في الطهارة، رأت في النوم عجائب من الأحلام، وخطبتها الأنس التي فارقت الأبدان والفاض عليها الباري من نوره ورحمته»⁽²⁵⁾ وأشبه بهذا ما ذهب إليه فلاسفة اليونان والرواقيون مع أنهم ماديون لا يؤمنون بالخالق الأحد إلا أنهم حصروا التقنيات في النوم دون اليقظة باعتبار ما تكتسب النفس منقوة أثناءه⁽²⁶⁾.

فالنفس تلتمع بالبدن وكلّ منهما يحافظ على طبيعته فيظلان متفافرين⁽²⁷⁾، فطبيعتها الاتصال بالعالم العلوي ولكنّ البدن أثقل منها بمطل مصالحها، ولا ترتقي إلى الكشف إلا إذا خفت ثقل البدن:

إِذَا اسْتَقَلَّتْ أَثْوَابِي وَتَعَلَّيْ

فَنَلَيْتُ فِي الشَّجَرِ وَالتَّحْفِي⁽²⁸⁾

ويؤكد أبو العلاء أن الأضرار بأصنافها، ومطالب البدن من مقالات الروح ومبطلات حركتها إلى العالم العلوي حيث تستمد أنوارها وهي مصدر كثير من المعارف، وهذا الاتجاه هو أشبه بالإشراقي الصوفي الذي يرى «أنّ النفس من عالم المجردات والمعقولات فهي تستطيع أن تترك المبركات المجردة التي تكون من جنسها إن لم يشغلها شغل من علقها بالبدن»⁽²⁹⁾، يقول المعري:

وَلَوْلَا الْفَدَى طَرْتُمَا فِي الْهَوَا

وَفِي الْحُجِّ لَقَيْتُمَا شُطْلُوَان⁽³⁰⁾

من الزاوية نفسها ييسط الشيخ ابن سينا المسألة، وهو المعاصر للمعري والمكين في الفلسفة، فيرى أنّ النفس تستطيع أن ترى شيئا من العيب في الحلم وقد يقع لها ذلك في اليقظة إذا تجرّكت من علقها بالبدن، إلا أنه يستثنى من ضمنت فيهم قوتا التذكر والتخيّل: «التجربة والقياس متطلبان على أنّ النفس الإنسانية أن

الاستعارية دلالة مادية نستشف منها تساوّق تصوّره وكلّ من الفكر الفلسفي الإسلامي وأنباغ الأفلاطونية المحدثه:

إِنَّ فَارَقْتُ حَيَاتِي خِلْتُني صَمًا

وَلَا يَزَاغُ لِكُسرِ الْهَامَةِ الصَّم⁽³¹⁾

ومادم الأمر كذلك فلا بُدّ من حملة على أوضاع البدن حتى يكون المبلطان للكمال على النقص بالزهد في الدنيا ومتاعها والتجرّد من نكد الحياة والارتقاء بها إلى سموّها الروحاني، خاصة أنّ القمع يصدر من نفس تجنّ حبّها للدنيا ولكنها تأبى من سلطانها لأنه تطريق لغوايتها:

لَيْتَهَا نَكَبًا لَخَالِـ

لَهُ مِنْ رَيْتِهِ فَلِـ

مَا سَنَلِي خِلَوِي عَنْ

لَوْ وَإِنْ ظَنُّ السَّمْنَى⁽³²⁾

ولأقطع الحجج على ظفوه بالنصر على بطنه شحه عليه بالطعام، فمن المصلحات أنّ الأكل غريزة دويها تستحيل الحياة، ولكنه طوقها بقوة العقلية، ومن لها أقصى القوانين يهيئها الدهر وإفطاره على ما فيه معتدتها والتهبات المتأبّد على قمعها حتى لا تشخص إلى الإفلات من الأسر، فاتخذ من التلّمس طعامه واللبس حواه طوال خمسة عقود من عمر الزمن:

صُفْتُ حَيَاتِي إِلَى مَغَابِي

لَعَلَّ يَوْمَ الْحِمَامِ عَيْدُ⁽³³⁾

وهذا ما يسوقنا إلى القول إنّ قوة الاستبصار لم تكن معيه الوحيد، فقد لقينا في فنه ما يتوافق ورأي مفكري الإسلام الذين يذهبون إلى أن تحرّر النفس من علقها للحس والقوة الشهوانية والقوة الغضبية يقودها إلى كلّ ما هو روحاني وجميل وملكوّتي⁽³⁴⁾ وتعلّقها بشواغل البدن والحواس يصرفها عن المدارك الغيبية، لما إذا قبضت على طبيعتها الباطنية «ارتفع حجاب الحس لحظة تتطلع فيها النفس إلى الذوات فوقها، إلى الملأ الأعلى لما بين ألقها وألقهم من وجوه الاتصال»⁽³⁵⁾.

بضحالة للفكر، الإنساني أمام قدرة الباربي ولا يكلف نفسه عناء البحث فيما ستره:
وَرَوِّمُ الْفَتَى مَا قَدْ طَوَى اللَّهُ عِلْمَهُ يُخَدِّ

جَنُوتًا أَوْ شَبِيهَ جَنُوتٍ⁽³⁴⁾

الغيبُ مجهولٌ يحارُ دَيْلِيلُهُ

وَالثَّلَبُ يَأْمُرُ أَهْلَهُ أَنْ يَسْأَلُوا⁽³⁵⁾

تقوم الحجة على ثنائية المعنى بين عالم لا يشوبه شك، ومعرفة مجزومة ممثلاً الإنسان، فالباربي كامل لا يلقح علمه نقص، ولا ترقى إليه مدارك مخلوقه. وهكذا يوظف الحقل الديني لتصوير الإنسان بطبيعة عقله، وتدخل الأنا الفردية لتعدل الأنا الجمعي في المعجز عن فك شفرات المجهول، ويزيل كل عسى عن هذا التصور في كتابه «زجر النابح» قائلا: «فيديو آدم يعلمون أن الله خلقهم ليعبدوه ويعظموه. فهذا معزوف وبين... ثم يجهل بعد ذلك ما الذي يقصده بأهل الأرض من حياة وموت وغنى وفقْر ومريض»⁽³⁶⁾.

ولكن هل يعني هذا وقوعه في تناقض حين تصب نفسه قارئاً فراساً؟

الحقيقة أنه يوجه المتلقي إلى طبيعة التطلع إلى المستر لفتي ما هي إلا قراءة للغد، فكيف تستلث له؟

تمرّد الشاعر على كثير مما درج عليه أهل زمانه في منظومتهم القيمة ووقف لها بعضهم وقفة العابد باعتبارها غائرة في الأذهان والنفوس ولم يستطع كَرّ الحدين زلزلتها، منها أشكال استطلاع الغيب البسيطة كالفراسة والمعرفة والكهانة والعلافة، والتجيم الذي زحف إلى هذه المنظومة عند انفتاح الثقافة العربية الإسلامية على معارف الأمم.

وَأَيْسَ لَنَا عِلْمٌ يَسِيرُ إِلَيْهَا

فَهَلْ عَلِمَتُهُ الشَّمْسُ أَوْ شَجَرُ النَّجْمِ

وَنَحْنُ عَوَاةٌ يَرْجُمُ الظَّنُّ بَعْضَنَا

لَيُفَرِّقَ مَا نُورُ الْكَوَاكِبِ وَالرُّجُمِ⁽³⁷⁾

تتكشف صورة رفضه التجيم واعتماده أداة لكشف أسرار المجهول ومنذ حجتان عقليتان:

تتألم من الغيب نيلاً ما في حالة المنام. فلا مانع من أن يقع مثل ذلك الليل في حالة اليقظة، إلا ما كان إلى زواله سبيل، ولارتفاعه إمكان.. اللهم أن يكون لأحدهم فاسد المزاج، نائم قوي التذكر والتخيل»⁽³¹⁾.

هذه هي الأسباب العميقة التي تقف خلف تنبؤات أبي العلاء، فكيف وردت؟

توزع التنبؤات بين اللزوميات

ما نلمحه هو توزع هذه التنبؤات بين ثنائيات التقصاد والمقطعات، فوردت ضمن تأملاته الوجودية أو توجيهاه الاجتماعي أو إلهياته.

فكيف الانتهاء إلى الكشف عن حجب هذا السر، وتبديد الحواجز بين فلكات الشاعر؟

لا تسير أجزاء الصورة وفق الترتيب الزمني للحظات إبداعها، ولا لصنف المؤثرات الموضوعية أو اللبئية الفكرية للنص، ويُعزى الأمر إلى طبيعة ولادة الصورة نفسها. فلا تُعَيّد الفروع المشكلة لها إلا بالتطواف في أرجاء النصوص دون عَدْوَة الأجزاء متجاورة. إنها موزعة بين التنبؤات تجمعها وحدة أشبه بالوحدة العضوية لعوامل تتصل بالمعملية الإبداعية ذاتها، فالنفس تظلّ ملتبساً إن يفك شفراته عالم أو دارس، والإلهام متمرد على كل معيار حيث يباغت الفنان فيضحي في تلك اللحظات «كحال من يجذب انتباهه فجأة، فيختل التوازن لديه، ويمضي نحو اتزان جديد، وتنفك الحالة الوجدانية لديه وينساب في الذهن سيل فجائي من الأفكار والصور يحمل بلغم»⁽³²⁾.

وعن اشتغال الشعور والتشعور في حياة الفنان وهيمته الثابتة أحياناً يقول بيار ريشار: «من المسلم به أن عناصر العمل الكتابي تنطوي على درجة كبيرة من الحياة اللاشعورية، وأحياناً اللاشعور أهم بكثير من غيره»⁽³³⁾.

منطلق تنبؤاته

العقل

يقدم المعري العقل ويعدّه إمامه إلا أن طاقته لا توقعه في شباك سراب الحق، فيسلم

التي تبدو فيها عربة بناء حكمه، ولكن الإحاطة بالمسألة من الزاوية السيكلوجية تزيل كل إيهام حيث اكتشف الدارسون لنفسية الإنسان أن الأشخاص المراقبين للزمن هم من فئة متوقظي الأذهان يغون لحظاته ويدركونه جيدا فيحسبون التخطيط للمستقبل «ويمكنهم التنبؤ بالمادة التي تستغرقها الأشياء» (41)، وبذلك يتجاوزون عتبات الحاضر إلى المستقبل.

ويضافر هذا الرأي نصّ ورد في رسالة الغفران: «وقد قد حكى أن إياس بن معاوية القاضي كان يظن الأشياء فتكون كما ظن ولهذه العلة قالوا: رجل نقاب وألمعي» (42).

الحاضر

يرحل من الحاضر إلى المستقبل موجهًا بحلفية فلسفية:

هَذَا الآنَ فِيمَا نَحْنُ فِيهِ وَخَلْيَا

غَدًا فَهُوَ لَمْ يَلِدْ، وَأَمْسَ فَقَدْ مَرَأَ (43)

احتمل بالحاضر فبنى الصورة على المقابلات (نحن فيه، غدا، أمس) المرتبطة بجوهر الوجود في حركته، فوقف على طبيعة التنايم الزمان الثلاثة ونسبية مفهوم التقسيم، لا يفرّد له الكلام ولكن ليبين الدور التكاملي بين أجزائه ومنه نستشف مرجعيته الفلسفية. فالآن في تصور أرسطو ومن دار في فلكه من الفلاسفة المسلمين هو قلب الشعور بالزمان وبدون الإحساس به تتعطل الرحلة بين ما نقطع وما يتقدم، ويبسط ابن رشد المسألة قائلا: «فأما إذا أخذ في الحركة نهاية تفصل المتقدم منها عن المتأخر فللسنا نقل شيئا سوى الزمان،

وذلك أن المتقدم والمتأخر ليس شيئا سوى الماضي والمستقبل، إذ كان ذلك الشيء الذي نأخذ نهاية الحركة المتقدمة ومبدأ الحركة للمتأخرة هو الآن، ولذلك متى لم نشعر بالآن لم نشعر بالزمان لأننا متى لم نشعر بالآن لم نشعر بالمتقدم والمتأخر في الحركة» (44).

وفي الفكر الفلسفي الحديث ما يتطابق وتصور المعري حيث استشف هيجل أن الحاضر جذع

ينعى على من يزعمون أن النجوم تتحرك خزانة أسرار الغيب، فيسجدون لكلانات لضعف منهم، وهي مثلهم من صنع خالق منزّه عن كل نقص، ويسكنون علما من الكوكب وهي غير مميزة ولا تملك إحساسا بينما زود الإنسان بإشراق العقل وما ينفع به في ملاحقة المستر فظل معرفته من باب الرجم بالغيب فيتناص الخطاب مع القرآن الكريم «وَلَا تَقُولَنَّ إِنِّي إِلَهٌ فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا إِلَّا أَن يَشَاءَ اللَّهُ...» (سورة الكهف: 23، 24)، وبذلك يبدّد الشاعر كل ما يبدو للناس دليلا ينهض على قدرتها يدعوهم إلى رجاء معرفة مجهول منها.

يضع الشاعر بين أيدينا الحقل الديني الذي صقل قدراته لا يشق عصا الطاعة عليه ويظل يحتمك إليه في تطلعاته، ولا شيء من الأوهام بوجه استبصاراته. وقد صنف الباحث وليد زريق هذا النمط الذي أثير عنه الشاعر ضمن الأنماط البدائية⁽⁴⁵⁾، مما يجعلنا نفق على

حقيقتين هامتين لولامنا مدى تهافت الشاعر زمنه، وتأتيهما هدم ما رشق به من سقي العقيدة جورا ممن أراخوا الحجر على الفكر والألمعية، وضرورة تمحيص كثير من الدراسات التي تناولت فنه. فالتنظرة البصيرة تحيلنا إلى أن إنكار الشاعر هذا النمط من المعرفة نابع من جوهر العقيدة إذ ينحصر الكتاب العزيز مثل هذه الادعاءات في الكشف عن التوفيق (سورة سبأ: 14)، ويلقي وموقف الفقهاء والمتكلمين والفلاسفة المسلمين⁽⁴⁶⁾.

ومادام الأمر كذلك فإلى أي منحى توجه الشاعر؟

بعد الألمعية مركبة بلوغ بعض المجهول، وبانتهاج العقل بتقدم المعري باب المعرفة المستتر ولا يفصل العقل عن الظن الصادق:

الْأَلْمَعِيُّونَ إِنِّ ظَنُّوا وَإِنْ حَسَبُوا

فَتَلْتَهُمْ بَيِّقِينَ وَاضِحَ تَلْجُوا (40)

الظن معرفة غير يقينية فإن كان مصدرها المعنى اعتلت عرش اليقين، هذه رؤية المعري

ذباب: هو قد تكون هذه الأقوال تعبيراً عن مرحلة حيرة دينية وعقلية مر بها أبو العلاء فهذه الأمور التي لم تتكشف له أو لغيره هي التي دفعت إلى أن يعود خائباً بعد هذا التفكير دون أن يحصل على طائل... ويمضي في تصوير تفكيره في المستقبل وما يطويه الغيب وما يضمه المجبول له دون أن يكتفي بما يعيش فيه... فكان يبحث عن عده وما كتب له فيه، ولكن هل يبلغ طاقلاً من هذا التفكير»⁽⁴⁶⁾.

قد يصدق الحكم إن قرأنا الأبيات وفق دلالتها المعجمية حيث تحدثت الألف الفردية (عدي، يومى) لكن الشاعر كان قد ألمح في موضع آخر أن لفظه مجاز، وفي هذا المדרج يشرب اللغة دلالات عميقة وبها يهدم اللغة المعجمية، ولم يستطع كثير من معاصريه الوصول إلى بنية معاني شعره العميقة، ولا يحسب هذا على المعري بل له لأن معيار الفن الرافى حسب كثير من النقاد، خرق المؤلف بحيث لا تجاوره النمطية، ويبرهن على صفة هذا الطرح د. محمد عاتق قاتلا: «طالعنا النص من الأبيات المعجمية دائماً فنكف معانيها الظاهرة سواء كان مؤلفها على وعي بذلك أم لا من خلال ما تقدمه مما يستمضي على المعنى»⁽⁴⁷⁾.

الماضي

إن ارتداد ألق هذه الصورة-التنبؤ- يقتضي التقريب عن جزئياتها والبحث عن القرابة بينها، لتعقب تقاطعها في العمل الشعري وقد ورد هذا التوزع في مضامين تبدو متناشزة ولكن أضلاعها، فيما تقدم من ذكر الشاعر للأشياء، والفراصة، والعقل، والظن، والحدس، والحاضر، تنضم إلى الصورة التالية لتسوقنا إلى الدافعة التي عاين منها المستقبل:

أَقْبَمَ عَنِ الْأَيَّامِ فَهِيَ تَوَاطِقُ

مَازَالُ يَضْرِبُ صَرْفُهَا الْأَمْثَالَ

لَمْ يَمُضْ فِي دُنْيَاكَ أَمْرٌ مُعْجَبُ

إِلَّا أَرْنَكَ لِمَا مَضَى تَمْثَالاً⁽⁴⁸⁾

الآن هو الأصل، كما تصوره هو وطائفة من الفلاسفة، ولكنه يعود فيلنك إلى الماضي

ينبثق منه كل من الماضي والزم من الآتي، ومن هذا المنحى يكتسب أهميته فيقول: «في وسع المرء أن يقول عن الزمان بالمعنى الإيجابي: إن الحاضر هو وحده الموجود، أما قبل وبعد فغير موجودين، ولكن الحاضر العيني هو نتيجة الماضي وحامل للمستقبل. والحاضر الحقيقي إذن بهذا، الأبدية»⁽⁴⁵⁾.

ولا يضمن التسال من الحاضر إلى المستقبل للمعري المعرفة اليقينية، فيظل الشك يلاحق ما يقتصر العقل من أسرار المجهول:

أَصْبَحْتُ فِي يَوْمِي أَسْأَلُ عَنْ عُدِي

مُخْجِراً عَنْ حَالِهِ مَتَسَلِماً

أَمَّا الْيَقِينُ فَلَا يَجِيسُ وَإِنَّمَا

أَقْصَى اجْتِهَادِي أَنْ أَظُنُّ وَأَحْتَسِبُ

لَا تَرْهَبُ مِنَ الظُّلُمِ كَوَلَدُنَا

وَلَوْ اتَّشَقَّقَ مَعَ الصُّبْحِ الْكُلُّنَا

وَإِذَا الشَّهَارُ خَشِيتُ مِنْهُ عَوَالِي

فَعَلَيْكَ مِنْ لَوْلَا يُبَيِّنُكَ حَتْمُهَا⁽⁴⁶⁾

ولكن كيف بلغ هذه النتيجة؟ التجربة أثبتت له أن فلك كل شفرات المجهول مستمضي على العقل الإنساني، تحول إليها دلالة التحول (أصبحت) فهل يبدو متناقضاً حين أقر في موضع فراسته وفي آخر عجزه؟

يُعرف علم الفراسة بأنه «الاستدلال بالخلق الظاهر على الخلق الباطن»⁽⁴⁷⁾ ولكن المعري يعمل عن هذه الأشكال البدائية في التنبؤ- كما ورد في هذه الأبيات من استكثار للتطير- ويركن إلى معرفة تستمد كيانها من تحكيم العقل، يؤسسها على التضاد بين ظلمة الجهل وصبح العقل، وهي بنية مجازية تقوم على التقابل بين بنية عقل إيجابي وآخر سلبي مؤسس على الوهم، فمفهوم الفراسة يزحف من الدلالة المعجمية الضيقة إلى منلول قراءة الغد، وهو من المجهول، يحول في معانيته على ما حضر من المعلوم.

ومن الدارسين من ضم هذه التأملات إلى باحة نزعة المعري الارتيازية يقول د. خليل أبو

(32)- ولادة عبد الله زريق، الحلسة السادسة بين منظاري البراسيكولوجيا والقرآن، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق 1994م، ص 48.

(4) المرجع نفسه: ص 28 .

(5) نفسه: ص 85.

(6) نفسه: ص 47 .

(7)- بنليوي مري العبقريّة، تاريخ الفكرة، ترجمة محمد عبد فؤاد محمد، مراجعة عبد الفطاح مكايي، عالم المعرفة، عدد 208، أبريل 1996، ص 305.

(8)- Micheline BESNARD-COURSODON «Etude thématique et structurale de l'œuvre de Maupassant, Le piège» ; Editions A. G. NIZET, Paris 1973.p. 10.

(9)- أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان المعري، اللزومات، تحقيق زينب القوصي، وفاء الأعصر، مؤسسة حامد، مطبع المئلي، إشراف حسين نصار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج 3 / ل 1364 / ب 40، 11 / ص 402 .

(10)- المصدر نفسه: ج 4 / ل 1438 / ب 8، 9 / ص 44.

(11)- نفسه: ج 1 / ل 156 / ب 7 / ص 310.

(12)- طاهر م. هوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد زريق، مراجعة الموضي لوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة 1972م، ص 97-98.

(13)- سعيد علقوش، النقد الموضوعاتي، مطبعة بابل، المعرب، 1989م، ص 127 .

(14)- عائشة عبد الرحمن، الفنون (دراسة نقدية)، دار المعارف المصرية، ط 4، 1999م، ص 39 .

(15)- اللزومات: ج 3 / ل 1042 / ب 1، 2 / ص 107

(16)- أبو العلاء المعري، رسالة الفخران، تحقيق وشرح عائشة عبد الرحمن، دار المعارف المصرية، ط 2، 1950م، ص 446.

(17)- المصدر نفسه: ص 490.

(17) - دائرة المعارف الإسلامية، يصدرها بالمعربة أحمد الشنتاوي وإبراهيم زكي، مراجعة محمد مهدي علام مجلد 1، ص 379.

(18)- اللزومات: ج 4 / ل 1474 / ب 1 / ص 74.

(19)- نفسه: ج 3 / ل 1020 / ب 2 / ص 89.

(20)- نفسه: ل 977 / ب 4، 5 / ص 43 .

(22)- نفسه: ج 1 / ل 369 / ب 2 / ص 422.

(23)- محمد سعيد مراد، نظرية السعادة عند فلاسفة الإسلام، تصدر محمد غلطف العراقي، مكتبة الأنجلو المصرية 1992م، ص 25.

ليكتشف ميدانه الخصب بالتجارب فيضمها إلى الحاضر لتتم المعالجة باتحاد هذه الثنائية الزمنية، فجوهر الزمان اتصال ديناميكي، لا تفصل فيه اللحظات إلا بالاعتبار العقلي.

أحال إليها يذكر تكرر تمثال الأمور العجيبة عبر الأزمنة المتوالية. التمثال لغة هو الصورة الظل القريبة من الصورة الأصل وليست مطابقة لها كل المطابقة، غير التشبيه الذي ينطوي على تساوي طرف دون آخر. لا بد من عبور الفكر اليوناني جزئياً لثق طريق فهم عالم نصّ المعري، فوقّ الروح اليوناني يمرّ الكون بدورات ثابتة سكنوية سمى أفلاطون مدة الدورة «باسم السنة الكاملة»⁽⁵¹⁾ وربطها بصورة النموذج الأول الأزلّي الأبدّي وبالتالي هي دورات مغلقة «لا تلبث من جديد أن تفتح في شكل دورة أخرى، فيها أجزاء الزمان غير تلك التي كانت في الدورة السابقة»⁽⁵²⁾.

أما في الفكر الإسلامي فحركة الزمن تتجه إلى الأمام في شكل مرمدية أفقية لا إعتابية تمثل الحياة والتجدد والحيوية وليس إعدام المعلومات تتعامل عن المرجعية الفكرية التي يحاورها المعري في هذا النص، فالزمن وفق خلفيته الدينية لا يعود على نفسه.

والحادث التاريخي- حسب فلاسفة التاريخ- لا يتكرر وهذا ما يصير النبوءات التاريخية لاستحالة إخضاع التاريخ للحنمية بحيث تتكرر الأحداث بتوفر عامل تشابه الأسباب «ولذلك فإن نقاد فكرة القانون الكلي من القائلين بالنسبية التاريخية يقررون أن الأحداث التاريخية معقدة غاية التعقيد، وفيها من التركيب والاشتباك ما يصعب معه استخدام العلاقات الثابتة بين مجموعات منها، كما هو الحال في العلوم الطبيعية»⁽⁵³⁾.

هوامش البحث

- القرآن الكريم

(1)- محمد موسى بابا عتي، مفهوم الزمن في القرآن الكريم، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 1، 2000، ص 201-202 .

- (38)- ولید محمد الله زريق- نحن و المستقبل. الطبعة الأولى دار العلم للملايين بيروت، لبنان 1977. ص 68-69
- (39)- أحمد الشنتاوي. التنبؤ بالغيب قديما وحديثا. دار المعارف المصرية، 1959م. ص 54-66.
- (40)- للزوميات: ج 1 / ل 156 / ب 7 / ص 310.
- (41)- سوزن كويليام الدوافع المحركة مكتبة جرير، 2005م. ص 64
- (42)- رسالة الخفران. ص 389 .
- (43)- للزوميات: ج 3 / ل 573 / ب 13 / ص 139.
- (44)- أبو الوليد بن رشد. السماع الطنبيعي. حيدر آباد. 1947. ص 49.
- (45)- عبد الرحمن بدوي. الزمان الوجودي، دار الثقافة بيروت 1973، ط3. ص 20.
- (46)- للزوميات: ج 4 / ل 1466 / ب 2- 5 / ص 67.
- (47)- التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. ص 136.
- (48)- خليل إبراهيم أبو ذياب، النزعة الفلسفية في الزوميات. الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.م. ص 71
- (49)- محمد عنان المصطلحات الأدبية الحديثة. الشركة المصرية العالمية للنشر لويمان ط2، د.م. ص 147
- (50)- للزوميات: ج 2 / ل 898 / ب 1 / ص 454.
- (51)- الزمان الوجودي: ص 51 .
- (52)- المرجع نفسه: ص 56 .
- (53)- علت لشرقاوي في فلسفة الحضارة الإسلامية. دار النهضة العربية، بيروت، 1979. ص 151.

- (24) توفيق الطويل. التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. دار إحياء الكتب العربية، مصر، 1945م ص 11
- (25)- رسائل الكندي. الحيلة في دفع الأحرار. تحقيق بدوي، عن نظرية المعادة ص 25 .
- (26)- التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام ص 65 .
- (27)- للزوميات: ج 3 / ل 870 / ب 3 / ص 426 ل 957 / ب 1 / ص 22 .
- (28)- المصدر نفسه: ل 1364 / ب 25.
- (29)- التنبؤ بالغيب عند مفكري الإسلام. ص 202.
- (30)- الزوميات: ج 3 / ل 1265 / ب 27 / ص 303.
- (31)- أبو علي بن سينا. الإشارات والتنبيهات. شرح نصر الدين الطوسي . تحقيق د. سليمان دنيا. دار المعارف بمصر. ط2، 1964م. القسم الرابع ، الفصل الثامن. ص 11 .
- (32)- عبد الفتاح صالح نافع. لغة الصبأ في شعر المتنبي. دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1986م. ص 239
- (33) - مولد أبو منصور. النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا (ضمنه حوار بين ريشار) . دار الجبل، بيروت، ط1. ص 195 .
- (34، 35)- للزوميات: ج 3 / ل 1227 / ب 4 / ص 265 ل 1394 / ب 1 / ص 429.
- (36)- أبو العلاء فمعري. زجر النذج (مقتطفات) جمع وتحقيق أسعد الطرابلسي. مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، ط2، 1982. ص 40 .
- (37)- المصدر السابق: ج 3 / ل 1001 / ب 3 / ص 69.



بُذُورُ الْعِشْقِ

يونس لشهب - المغرب

وَهَامَ الْقَلْبُ فِي سُجْلِ أَلْمُيُونِ
أَيَا قَدَرًا يَذْمُرُ فِي سَكُونِ
وَأَنْ جُنُونٌ قَهَسَ مِنْ جُنُونِي
أَكَاثَ مِنَ الصَّدُوقِ أَمْ الْخُيُونِ
وَكَاثَتْ، إِذْ يَقُولُ اللَّهُ: كُونِي
وَمَا لِيْلِي بَلَا لَيْلَى أَنْخُثُونَ؟
بَطْرِبِ أَلْمُنْسِ تَشْخَرُ بِأَلْجُفُونِ
وَقَدْ يَخْفَى الْقَوَافِي أَنْ تُصُونِي
وَبَرْدُ الْوَصْلِ يَرْقُدُ فِي الْكُمُونِ
لَجَفْتُ مِنْ تَفَاعِيلِ أَلْجُنُونِ
لَفَاضَتْ مِنْ هَوَاكَ بِهِ غُصُونِي
وَيَضْرِبُ فِي الشَّغَابِ عَلَى فُتُونِ
بِثْرَمِي فِي قُودَاكَ بِأَلْمُثُونِ
كَأَنَّ الْجُرْحَ مِنْ عَبَقِ أَلْفُتُونِ
وَقَدْ خَالَى شَيَاطِينَ أَلْبُطُونِ
وَيَكْفِي أَلْكُونُ أَعَا أَنْ تُكُونِي
إِذَا هَانَ أَلْفَرَامُ فَلَنْ تُهُونِي
بِشَوْحِ وَأَلْدَخَالِ شَجَى أَلْقُرُونِ
تُرِينِي فِي مَرَابِعِهِ تُرِينِي

رَمَتْ لَيْلَى فَجُنَّ بِهَا جُنُونِي
رُوَيْدَكَ، إِنْ حُبُّكَ قَدْ بَرَانِي
أَرَى كُلَّ التَّوْجُودِ صَدَى شُجُونِي
وَمَا عَذْلُ مُخْلِئِي عَنْ هَوَاكَ
بُذُورُ الْعِشْقِ مَا هَلَّتْ بِأَمْرِي
وَهَلْ بَذُرَ أَللَّيَالِي غَيْرَ لَيْلَى؟
أَرَى لَيْلَى، وَبِرُّ أَلْكُونِ فِيهَا،
فَلَوْلَا صَانِدُ أَلْعَهْدِ أَللَّيَالِي
وَلَكِنَّ لَنَا سِيمِلَ إِلَى وَصَالِ
فَلَوْلَا أَلْبَحَارُ مِذَاذِ شَعْرِي
وَلَوْلَا نَبْكَ فِي أَلْأَغْصَانِ عِشْقِ
وَبُرْخِي الْعِشْقِ فِي يَدِهَا سُدُونِ
وَمَا قَطَعْتَ حَبَالِ أَلْوَصْلِ إِنْهَا
ثَمَطْتُ فِي أَلْفُؤَادِ جِرَاحِ لَيْلَى
وَصَارَ أَلشَّعْرُ مَرْثَهَا بِلَيْلَى
وَيَكْفِي أَلشَّعْرُ أَنْ يَغْنِيكَ لَيْلَى
فَهَبَّبِي فِي شُكُوكِكَ وَأَعْتَرِينِي
وَجَدْتُ أَلْعِشْقَ فِي ذِكْرَى أَلْخَوَالِي
أَكَلَّمَهُ وَأَسْأَلُهُ فَيُنْكِي

جراح العذاب

شعر: بن سالم رمضان

-تمنراست-

فالشوق قد يوقد النيران نيرانا
 قد لاح أشواقا تبث الحب بستانا
 وبت في نسما أصطلك عريانا
 يزكو بها أدبي إذ مر عجلانا
 أفكاره في عبير الوهم أكفانا
 وصمة الصمت في عيني عنوانا
 بين السراييب إذ أزجيت قربانا
 فياح عشقي لها إذا قلت إنسانا
 ترتل الحزن في البيداء جثمانا
 ليل الحاق على الاكثاف أشجانا
 طليتها في رحيق القلب خسرانا
 فلتعزيني إذا ما صمت شعبانا
 قل باسم باسمك قد أغويت شيطاننا
 في دربها فارتدي الجرح الذي خاننا
 آه على ذلك الحب الذي كانا
 بالفاسقات فلا الحيران حيرانا
 حتى تيممت في الحقل الذي لانا
 أغويت قلبك بعد الصبح ألحانا
 من فوق مكة تهليلا وتحنانا

تكاد وحشتنا في البحر تهوانا
 تشوى على الوجد من غيب فلهما
 توضأت في مروج الحرف جمرتها
 حتى نزلت وعين الغيب أغنية
 يروض الشعر في دهر إذا قذفت
 فوحت أبحت في أوراق خاطرتي
 تروق الغمر في أشواب قافيتي
 تيمن البغل في أحزان ساحتها
 فأرسلت من عيون البغل أغنية
 فلو مزجت بها صبحا لالهبا
 إذ لا تزال شفاه الورد موجفة
 فلتعزيني إذا طرزت أشرعتي
 لا نشوة تنتشى لا عاشق خضلا
 يطوي البحار بأسرار معتقة
 فالأرض جفت وجف الحب في كبدي
 يانبضتي قدرجمت الروح في جسدي
 إذ عجت أسأل عن أنوار ساقيتي
 معراج مركبتي إذا قلت نافلة
 إذا أتيت وأخباري تغازلني

كفأك في الشوق إذ مالت كواكبه
لتوقظ الشفق الليلي أغنية
تحني بشعري إذا ما غاب كافلها
فدهشة البحر جالس يكبلها
فهل أنادي خيام الحزن في غضبي
فالصمت يستف أحياناً قد انشرح
يهلhel الحزن في أطلال مقبرة
فالصمت صمتي أنا الشيطان في غضبي
حاكي الهموم بها حزناً فأبهمه
فاستلعدت في محور الشعر السنة
فاشرب وقل إنني قد تهت في وجمي
في زلزلات الضحى إن تفضن ساقيتي
قالوا أفق فبحور الحب جارية
فرونق البید أحيا كل جارية
فالصمت ليث ينادي كل قافية

تدنو إلى الله ترياقاً وشراباً
تقاصرت وجماً يرتاد أغصاناً
في ولاء الديار بين العز ولهانا
من تحت أمواج زير بات غضباناً
أم أرندي مصفاً قد قد من خاناً
في صدر مريم إذ ترتاد شيطاناً
تكفل الجرح في الأوراق نشواناً
أكبل الزير في الأشواق عنواناً
في الميم والعين إذ أكدت كدنياناً
يرتج قائلها فالسحر ريجاناً
فكيف أشكو وعين القلب تنغاناً
بالطور والنور لو تبتاع لجواناً
تهفو إليك لتبني منك سلطاناً
لم تلبث الليل إن تقننت أزماناً
قد أبرمت في هموم الدهر ألواناً

الترجمات الإسبانية للاستعارة والمجاز المرسل

من خلال نماذج من القرآن الكريم

بقلم أ. ولدبا عو فائزة

إن الخوض بدراسة لهذين الأسلوبين إحدى المسبل لتبيان مدى تطور الدراسات الترجمة وتأثيرها بالظنريات الحديثة كالسميانية والمعرفة والتداولية، التي تلعب دورا هاما في فهم واقع اللغة بين ثقافتين مختلفتين.

بعد اطلعا على الترجمات الإسبانية للقرآن الكريم، لاحظنا أن بعض الاستعارات والمجازات استعصى نقلها إلى هذه اللغة من قبل المترجمين، وكانت بعيدة بعض الشيء عن مضمون النص الأصلي.

من هذا المنطلق قمنا بدراسة تحليلية لثلاث ترجمات إسبانية للقرآن الكريم لهاتين السورتين للكشف عن أبعادها الدلالية والمعرفية والتداولية في عملية الاتصال.

وقد تسخورت إشكالية البحث حول كيفية إيجاد مقابل مكافئ في اللغة المتن يكون لديه نفس القدرة التأثيرية التي يحدثها النص الأصلي على المتلقي.

إن النماذج التي وقع اختيارنا عليها مستقاة من الترجمات التي قام بإجازها كل من ألفارو ماتشوروم سنة (1980)³، وخوليو كورتاس سنة (1999)⁴، وخوان فرنانز سنة (2008)⁵.

الآية 103 (واعصموا بحبل الله ولا ترقوا!)
جاءت لفظة "الحبل" في القرآن بمعنى العقود والعمود، ويتجوز بهم بهذا الشكل، مثل قوله تعالى: {ضربت عليهم الذلة أينما تقوا إلا بحبل من الله وحبل من الناس}⁶

والمقابل للفظ "الحبل" في اللغة الإسبانية هو:

La cuerda, cordón, cable, atadura, alianza, lazos, relaciones

الاستعارة والمجاز المرسل ظاهرتان بلاغيتان تتناولهما القدماء في البلاغة العربية ولم تزل الدراسات حولهما سواء عند العرب أو الغرب في عصرنا قلنة واتجاهاتها متعددة. حيث وسعت الاكتشافات العلمية في ميدان اللسانيات من دائرة البحث في أسرار البلاغة للوقوف على أفاق جديدة. يرى بعض علماء اللسانيات، أن هناك أصلا قليلة حول المجاز المرسل إذا ما قورنت بالاستعارة، يرجع ذلك إلى اختلاف آليات توظيفهما. فالاستعارة كما جاءت على لسان البلاغيين القدامى هي الكلمة التي تستعمل في غير معناها:

لعلاقة المشابهة بين المصنوعين الأصلي والمجازي ويعرفها نبريخا بقوله:

Nebrija: «Metáfora es algo por algún propiedad semejante hacemos mudanza de una cosa a otra»¹

أما المجاز المرسل فيبني على أساس المجاورة وقد قدم كل من ويليك ووارن:

تعريفا له وهو: Welles y Warren: «Las figuras de contigüidad tradicionales son la metonimia y la sinecdoque»²

تجدر الإشارة إلى أن الغربيين يعزلون علاقتي المجاز للمرسل (الكلية وما Sinecdoque والجزئية) ويفردونها بمصطلح Metonimia أما العلاقات الأخرى في المجاز المرسل فتقع ضمن مصطلح.

كما لا يفوتنا القول أن الاستعارة تدرك في الحين لأنها تنتج صورة خلافا للمجاز المرسل كونه لا ينتج صورة إلا في حالات قليلة، ولكن هذا لا يقلل من شأنه، بل يستحق اهتماما كبيرا.

ترجمة كورنام:

Aferraos al pacto de Dios, todos juntos, sin dividirlos

وفي سياق آخر الحبل لديه معاني أخرى كما جاء في قاموس اللغة الإسبانية:

Cruzársele los cables a alguien: bloquearse mentalmente

Echar, lanzar, tender, un cable a alguien: ayudarle en algo.¹¹

نلاحظ أن لفظة "حبل" في اللغة الإسبانية تختلف دلالاتها حسب السياق، فقد تستعمل للدلالة على وقف المخ عن التفكير أو مد يد العون وتكون هذه الأخيرة الأرب إلى المعنى إذا ما أخذنا بعين الاعتبار أن الحبل يستعمل للوصول إلى شيء ما، فمثلاً حوان فرنات وظف لفظة cable في معناها الحقيقي، متبعا بكلمة el Islam، لأنه لم يتمكن من إيجاد مقابل مكافئ في اللغة المتن، إلا أن مضمون الآية عبر عنه بطريقة تمكن للقارئ من استيعاب المعنى لللفظة المترجمة إلى اللغة الإسبانية، فالحبل هنا يعني cable يدل على شيء ملموس، في حين جاء استعماله في الآية لشيء حسي، ولغرض ديني محض وهو "العقد" el pacto.

كما جاء ذكره سابقاً، هناك استعمال متنوع لهذه اللفظة، ولكن لم تأتي بالدلالة المحددة وهي الدلالة الدينية.

أما ألفارو ماتشورودوم، أدرك أيضاً معنى الآية، حين استعمل بين قوسين عبارة (la verdadera fe) إضافة إلى اللفظة la cuerda بالمعنى الحقيقي لا المجازي. فإن هذه الإضافة مرتبطة بالسياق لتسهيل عملية الفهم على حد قول الدكتور صلاح فضل "أن الشكل المجازي لا يمكن إدراكه إلا في جملة أو في سلسلة قولية"¹² ويؤكد بعض المعاصرين أهمية فكرة السياق فيقول: "إنها ولحده من الأفكار الأساسية في عملية تلقي أي نص، والاستجابة لنظلمه الإشاري المعقد. فيدون وضع النص في سياق، يصبح من المستحيل علينا أن

جاء في قاموس اللغة:

Cable: cuerda, marama gruesa, cable eléctrico, cable del

alambre: ayuda que se presta a quien está en una situación comprometida. Se dice también echar, tirar, tender un cable⁷ نلاحظ أنه لا وجود لمعنى العقود في اللغة الإسبانية لكلمة الحبال. إذ تقول في اللغة العربية: حبل، جمع حبال، ومنه الحديث: بيننا وبين القوم "حبال" أي عهود ومواثيق.

قال ابن الأثير هكذا برويه المحققون: "الحبل بالياء، والمراد به القرآن أو الدين أو السبب ومنه قوله تعالى (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا) ووصفه ابن الأثير بالشدة لأنها من صفات الحبال والشدة في الدين الثبات والاستقامة"⁸

قال الإمام فخر الدين الراربي في التفسير الكبير، إنما سمي العهد حبلًا، لأنه يربط عنه الخوف من الذهاب إلى أي موضع شاء، وكان كالحبل الذي من تمسك به زال عنه الخوف، وقيل: إنه القرآن، وقيل إنه دين الله، وقيل: هو طاعة الله، وقيل هو إخلاص التوبة، وقيل الجماعة، لأن الله تعالى ذكر عقب ذلك قوله (ولا تفرقوا) وهذه الأقوال كلها متقاربة.⁹

وجاء في تفسير القرطبي، "واعتصموا" العصمة، المنعة. والحبل لفظ مشترك، وأصله في اللغة السبب الذي يوصل به إلى البغية والحاجة فإن الله يأمر بالآلفة وينهي عن الفرقة فإن الفرقة هلكة والجماعة نجاة كما في قوله تعالى (ولا تفرقوا)¹⁰

نقارن الترجمات الثلاث:

ترجمة حوان فرنات :

Coged el cable de Dios, el Islam, y nos os separéis

ترجمة ألفارو ماتشورودوم:

Tomad todos la cuerda de Dios (la fe verdadera) y no os separéis

أي أن «gustar» تستعمل فقط للدلالة على الشيء المحمود.

قال الرازي «كل نفس ذائقة الموت» بمعنى أن عقوبة الكل الموت، فكيف يمكننا أن نذوق الموت، إذا ما كانت الموت شيء غير حلو.

يفهم المراد من استعمال لفظة الذوق لشيء غير محسوس كالموت بضيف الرازي أن كل نفس ذائقة موت البدن وهذا يدل على أن النفس غير البدن. وأن النفوس لا تموت بموت البدن لأنه جعل للنفس ذائقة الموت، والذائق لابد وأن يكون باقيا حال حصول الذوق. المعنى أن كل نفس ذائقة موت البدن. وأن لفظ النفس مختص بالأجسام وفيه تنبيه على أن ضرورة الموت مختصة بالحياة الجسمانية فأما الأرواح المجردة فلا.¹⁷

وجاء في قراءة عز الدين عبد السلام الشافعي، أن كل نفس ذائقة ألم موت جسدها، لو كرب موت جسدها، فإن الموت بذاتي الذوق لأنه ضده والنفوس لا تموت.¹⁸

هذه التأويلات تكشف لنا بوضوح عن معنى الآية، والذي يبدو أن اللغة العربية كما أسلفنا الذكر تستعمل الذوق في معنى gustar, experimentar, probar algo مذاق، ذواق، ذوق وتوظف في سياقات متعددة: فقولنا ذاق الموت تكون ترجمتها إلى الإسبانية hacer gusta sufrir la muerte أذلق بمعنى a alguien algo

ونقول كذلك: أذلقه عذابا Infligir a alguien un castigo:

ولا نقول Gustar a alguien un castigo

التذوق يكون في اللغة الإسبانية بمعنى:

Percibir algo, disfrutar, saborear.

فالمعنى المجازي للتذوق هو الإدراك، أي كيف ندرك أو نص ألم الموت التي شبهها بالمرّة، لكل من ذاق العذاب، هناك استعارة وحذف في نفس الوقت.

وقوله تعالى: (فذاقت وبيل أمرها)¹⁹.

نفهمه فهما صحيحا¹³ ويبدو أن ما تشورودوم استطاع أن يأتي بالمعنى المقابل للفظه "حبيل"، ففتح وسيلة لمتلقي النص المترجم لإدراك المفهوم الديني وهو كتاب الله ووعده، ودينه وطاعته، وموافقة جماعه المؤمنين كما جاء في تفسير الرازي.

غير أن الجدير بلقت الانتباه، هو أن ترجمته لم تحظى بتلك الصورة المجازية التي جاءت في النص الأصلي المعبر عنها بلفظة "حبيل": أي شيء. يمكن التوصل به إلى الحق عن طريق الدين، فالحبل وحي إلى التمسك وعدم الانزلاق، فمن يتمسك به بأمن من الخوف، نعتقد أن غياب تلك الصورة يعتبر إخفاق في الترجمة لأنه لا يحدث نفس التأثير الذي يحدثه النص الأصلي. حبذا لو كان التطبيق على مستوى الشكل والمضمون في آن واحد.

لما خوليو كورتاس، في تقديرنا، ترجمته تتفق تماما مع المعنى الذي ترمي إليه الآية بحيث ترجم كلمة "حبيل" ب: pacto أي عهد، وعقد مثلما أشار إليه المفسرون.

لنأخذ مثال آخر:

الآية 185 {كل نفس ذائقة الموت}

من أوجه الاختلاف بين اللغة العربية والإسبانية هو الاستعمال المميز للفظ "ذاق" "gustar" في اللغة العربية يستعمل فيما يحدد ويكره.

كما في قوله تعالى {لا يذوقون فيها بردا ولا شرابا}¹⁴ قيل نوما.

وقوله {فذاقها لباس الجوع والخوف}¹⁵ أي ابتلاها سو ما خبرت من عقاب الجوع والخوف. فقد تستعمل العرب الذوق والتجزع في وجدان كل ما يشق على النفوس.

وجاء في القاموس:

Gustar: sentir, percibir el sabor de las cosas agrandar, desear, querer y tener complacencia can algo¹⁶

ترجمة: خوان فرنان:

Toda alma gustará la muerte

ترجمة: ألفارو ماتشوردوم

Cada persona gustará la muerte

ترجمة خوليو كورتاس

ترجمة خوان فرنان

Cada uno gustará la muerte

المعنى الدلالي للفظـة "ذاق" من خلال السياق. فضلاً عن المعاني التي ذكرت من قبل، ويكون للذوق معان أخرى وهي:

Sensibilidad, tacto, experiencia personal

جاءت ترجمة خوان فرنان حرفية، كل

نفس ذائقة toda alma gustará

وقد يتعثر للقارئ في اللغة الهدف فهم غرض الآية، لأن اللفظ "ذاق" gustar لديه دلالة محددة في اللغة الإسبانية تختلف عنه في اللغة العربية. فالمعتلي الذي ليست له أي دراية عن ثقافة النص الأصلي، يجد نفسه أمام مفهوم جديد، وقد يكون تأويله خاطئاً.

كذلك خوليو كورتاس والفارو ماتشوردوم أبقيا على الصورة المجازية للنص

الأصلي: Gustará la muerte

كما نلاحظ فإن النقل الحرفي لهذه الصورة من باب المستحيل لأنها لا تعبر عن الدلالة الحقيقية لتلك الاستعارة وقد تبدو غريبة لمعتلي الترجمة. هنا يبرز الدور التداولي في بعده الثقافي في فهم معنى الخطاب.

الآية 180 {سبطوقون ما بخلوا به يوم القيامة}

يقال في اللغة العربية طوق: الطوق؛ حلي يجعل في العنق. وكل شيء استدار فهو طوق كطوق الرّحى الذي يدور القلطب ونحو ذلك. ويقال طوَّقته فطوَّق أي البسته الطوق فلبسه. وقيل: الطوق ما استدار بالشيء، والجمع أطواق. ومعنى الآية مابع الركاة بطوق ما بخل به حق الفقراء من النار يوم القيامة. يقال: التخل مطوقة بتمرها أي صارت أعناقها كأطواق في الأعناق²⁰

وجاء أيضاً في تفسير الكشاف "سبطوقون" تفسير لقوله هو شر لهم أي سبازمون وبخل ما بخلوا به إلزام الطوق وفي أمثالهم تقلدها طوق الحمامة إذا جاء بهته بسبب بها وبذم. وقيل يجعل ما بخل به من الزكاة حية بطوقها في عقه يوم القيامة تنهشه من قرنه على قدمه وتتقر رأسه وتقول أنا مالك.

وعن النبي صلى الله عليه وسلم في مانع الزكاة بطوق بشجاع لقرع وروي بشجاع أسود وعن النخعي سبطوقون بطوق من نار. ويقول في كتاب "أساس البلاغة": طوَّقني نعمة وطوَّقني منه أبادي، وتقلدتها طوق الحمامة وتقول: في عقي من نعمته طوق ما لي بأداء شكره طوق.

طوَّقت الحية: صارت كالطوق.²²

لنرى إذا ما وجدت عبارة مماثلة في اللغة الإسبانية:

Tatawaqa: poner un collar, llevar a modo de collar.²³

التحليل المقارن

ترجمة خوان فرنان:

El día de la Resurrección tendrán por collar lo que codiciaron

ترجمة ألفارو ماتشوردوم:

El día de la Resurrección llevarán alrededor de sus cuellos la avaricia

ترجمة خوليو كورتاس:

El día de la Resurrección llevarán a modo de collar el objeto de su avaricia

يتضح لنا من خلال ترجمة كل من خوان فرنان وخوليو كورتاس أن الإبقاء على الصورة المجازية الأصلية تعبيرا عن الثقافة العربية، حيث بإمكان تخيل تلك الصورة الاستعارية المتمثلة في إلزام الطوق حول عنق من يبخل كنتيجة لأفعاله فمن دون شك سوف تكون تلك

في القاموس فقد جاءت اللفظتان "وجه" و"أسلم" للدلالة على الوجه الحقيقي أو الفضوح والاستسلام:

Wayh: Cara, faz, rostro.

Aslama wayhahu: Someterse.²⁸

لنقارن الترجمات الثلاث:

ترجمة خوان فرنان:

Si te argumentan, ¡Oh profeta!; di: «Me he sometido por completo a Dios, e igualmente quienes me siguen».

ترجمة ألفارو ماثورودوم:

Si ellos argumentaron contra ti, di: «Me he sometido a Dios, con quienes me siguieron».

ترجمة خوليو كورتاس:

Si disputan contigo, di «Yo me someto a Dios y lo mismo hacen quienes me siguen».

يدور أي شك المترجمون الثلاث وفقوا في ترجماتهم، مع العلم أنهم لم يلجأوا إلى الترجمة الحرفية. فاختاروا للعبارة "أسلمت وجهي" صيغة أخرى مكافئة في اللغة الهدف المتمثلة في اللفظة "someterse" والتي تعني الاستسلام كلية. وهنا نلمس نوع من الوفاء للنص الأصلي لإجتناب ذلك التصادم الثقافي في حالة اللجوء إلى الترجمة الحرفية للصورة. إن اختيار الترجمة المعنوية في هذه الحالة هي الأنسب. فقد استعصى في هذه الحالة هي الأنسب. فقد استعصى الإتيان بصورة بلاغية مطابقة في اللغة الهدف، نتيجة اختلاف الكليات البشرية، فقد يتعذر أحيانا وجود مقابل مكافئ في اللغة المنقول إليها. علما أن لكل لغة ألفاظها ومصطلحاتها وفي هذا السياق ندرج قول تشيكو ريكو:

«La visión del mundo, la realidad, es dependiente no del lenguaje en general, como del vocabulario de cada idioma»²⁹

أي ترجع رؤيتنا للعالم والواقع لا إلى اللغة بصفة عامة إنما إلى الألفاظ التي تخص كل لغة.. فالظاهر أن صعوبات الترجمة تنجم

الصورة واضحة في ذهن قارئ النص الهدف، لأنها تؤدي المعنى بكل وضوح خصوصا عندما أضافوا لفظة lo que, el objeto تعني كما سبق ذكره نتيجة أفعالهم والمعبر عنها في لفظة "بسم". فهي ترجمة حرفية. أما ألفارو ماثورودوم لأنه لم يوظف هذه اللفظة في ترجمته ربما حرصا منه على ترجمة معنى الآية، إلا أنه لم يوفق في ذلك لأن المعنى مختلف فعندما ترجم قائلا: llevarán a modo de collar la avricia لا نفهم أن بخلهم سبب في عملية تطويقهم يوم القيامة. جاءت الترجمة بمعنى مختلف في اللغة الإسبانية سيطوقون بالبخل، فهذا التأويل لا صحيحا

الآية 20 {أسلمت وجهي}

جاء في تفسير الصابوني معنى الآية "إن جادلوك يا محمد في شأن الدين قتل لهم: أنا عبد الله قد استسلمت بكلتي لله، وأخلصت عبائتي له وحده، لا شريك له ولا صاحب ولا ولد. هنا أطلق الوجه وأراد الكل، فهو مجاز مرسل من إطلاق الجزء وإرادة الكل".³⁰

جاء في القاموس دلالة اللفظة "أسلم" باللغة الإسبانية بمعنى الدخول في الإسلام والخضوع.

Aslama: abrazar el islam, convertirse (al Islam) estar sometido, islamizarse. Ser sumiso, someterse, conversión al Islam.³¹

ولأجل بيان تأويل اللفظة "وجه" عينا إلى تفسير الرزاي الذي يقول فيه: أن فيه وجوه: قال الفراء أسلمت وجهي لله، أي أخلصت عملي لله... كقوله تعالى {يريدون وجهي}³² أي عبائته.

الثاني: {أسلمت وجهي لله} بمعنى أن كل ما يصدر مني من الأعمال فالوجه في الإتيان بهم هو عبودية الله تعالى.

والثالث: {أسلمت وجهي لله} أي أسلمت نفسي لله وليس في العبادة مقام أعلى من إسلام النفس لله، فيصير كأنه موقوف على عبائته.³³

¡Oh, los que creéis! No comáis usura varias veces doblada, ¡Temed a Dios! Tal vez seáis bienaventurados!

ترجمة الفارو ماتشوردوم:

¡Oh los que creéis! ¡ No os alimentéis de la usura, obteniendo el doble del doble! Y temed a Dios. Tal vez seáis dichosos.

ترجمة كورتاس:

¡Creyentes! No usuréis, doblando una y otra vez! ¡ Y temed a Dios! Quizás, así, prosperéis.

نلاحظ أن خوان فرنانز أختار الترجمة الحرفية، فابقى على الصورة المجازية الأصلية: "no comáis usura" أي لا تأكلوا الربا ولكن هذه العبارة غريبة في اللغة الإسبانية كما قلنا سابقا كان من الأحسن استعمال No usuráis حتى يستوعبها متلقي النص في اللغة الإسبانية بحيث هي قريبة من ثقافته.

نفس الملاحظة لترجمة الفارو ماتشوردوم، فهي كذلك أقل حرفيا للنص الأصلي بحيث وظف العبارة No os alimentéis de la usura ليست بترجمة سليمة، أما خوانو كورتاس فقد وفق إلى حد بعيد باختياره لفظة usurar مما يدل على دقة وحسن اختيار المترجم للألفاظ.

الآية 186 لوإن تصبروا وتتقوا فإن ذلك من عزم الأمور ﴿

نلاحظ أن ترجمة العبارة "عزم الأمور" Los asuntos لا تؤدي معنى الآية.

جاء في التفسير المأثور: من عزم الأمور هو من القوة مما عزم الله عليه وأمركم به. ويضيف ابن أبي حاتم عن سعيد بن جبير قائلا: (إن ذلك من عزم الأمور) يعني هذا الصبر على الآذي في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر (من عزم الأمور) يعني من حق الأمور التي أمر الله تعالى.³²

بشكل أكبر كلما تباعدت الثقافات في مرجعيتها لكل مجتمع طريقته لرؤية الواقع.

وانطلاقا من هذا التصور فإن النص الذي يلفت بوضوح هو ترجمة كورتاس فهي تعد ترجمة معنوية وتواصلية y traducción semántica y comunicativa حيث أن المترجم أخذ بعين الاعتبار ثقافة اللغة الهدف، حيث أن يوظف نفس الاستعارات والمجازات الموجودة في ثقافة اللغة المصدر، خلافا لخوان فرنانز وماتشوردوم اللذان حافظا عليها كما وردت في النص الأصلي. كما هو معلوم فإن التماثل equivalencia من أهم مقومات الترجمة المؤثرة، وهذا يعني تماثل النص الأصلي مع النص الهدف إلى حد كبير من حيث المعنى من جهة ورد فعل القارئ من جهة أخرى. و الترجمة المؤثرة هي التي تصب النص الأصلي في إطار قواعد وأساليب متين يخدم اللغة الهدف ويؤثر على قرائها.

نموذج رقم 8

الآية 130 ليا أيها الذين آمنوا لا تأكلوا الربا أضعافا مضاعفة واتقوا الله لعظم ثقلهون ﴿

إن عبارة "أكل الربا" مجازية، فهو التجويز بلفظ المسبب عن السبب سمي الأحد أكلا لأنه يؤول إليه فهو مجاز مرسل.³⁰

جاء في قاموس اللغة الإسبانية:

Cómer: Coloq: disfrutar, gozar alguna renta.

أما فيما يخص عبارة "أكل الربا" فيقال باللغة الإسبانية: Usurar o usurar.

Dar o tomar a usura con significado de: ganar o adquirir con utilidad, provecho y aumento, señaladamente si es con exceso.³¹

لم نجد في كل القواميس عبارة مكافئة في اللغة الإسبانية التي تحمل الصورة البيانية.

ترجمة خوان فرنانز:

Pero, si sois pacientes, y teméis a Dios, eso si que es dar muestras de resolución.

تعتبر ترجمة خوليو كورتاس تفسيرية، بحيث منج الصورة المجازية المعبر فيها في النص الأصلي، قلبا تفسيريا لكي يتعد عن الغموض والالتباس، فهي تعبر تماما عن معنى الآية. فالعبارة resoluciones: علامة، أو دليل على العزم والحزم يقال أيضا: señales: Dar muestras:

إظهار علامات

: إعطاء أدلة³⁵ Dar a mostrar: Dar pruebas

مثال على ذلك:

Has dado muestras de sensatez

بمعنى أعطيت أدلة على الحزم.

أما بالنسبة لترجمتي خوان فرنانز والفارو ماشوروم فقد جاءتا على نفس المنوال، حيث تقيّنا بالفاظ النص الأصلي، اعتمدوا الترجمة كلمة La fuerza de los asuntos جاءت العبارة "عزم الأمور" بالمقابل المكافئ asuntos

وفي اعتقادنا هذه الترجمة ليست ملائمة، لأن المترجمين لم يركزوا على الفاظ النص الهدف لتقادي الإحساس بالغربة في اللغة.

من خلال هذه النماذج نستنتج أن مترجم النص القرآني يواجه صعوبات أثناء تعامله لهاتين الصورتين البلاغيتين لأنها تخضع لضوابط ثقافية وهذا ما جعل ترجمتها في الكثير من الأحيان أمرا مستحيلا. رغم ذلك أبرزت الأبعاد السيميائية والتداولية والمعرفية دورها في طريقة التعامل مع المجازات والاستعارات للوصول إلى فهم جيد للنصوص بصفة عامة والنص الديني بصفة خاصة. وعلى المترجم أن يدرك أن الترجمة ليست مجرد عملية نقل من لغة إلى أخرى بل لابد أن يراعي العوامل التي يقوم عليها النص الديني من بلاغة الكلمات والتصوير البياني. فضلا على كون القرآن الكريم نصا معجزا في لغته وبيانه، فطبيعي أن يستعصى وجود مكافئ في اللغة المتن، وللابتعاد عن الترجمة

عزم الأمر وعلى الأمر يعزم عزمًا ومعزما ومعزما وعزيمًا وعزيمة وعزيمة، أراده وعقد ضميره على فعله وقطع عليه وأمضاء من دون تردد فيه³⁶

قال تعالى: {ولم نجد له عزمًا} أي صرامة.³⁴ وجاء في قاموس اللغة الإسبانية معنى العزم بـ:

Determinación, resolución que se toma o seda en una cosa dudosa. Firmeza de carácter.

ومعنى الأمور بـ:

Asunto: Materia de que se trata, negocio, ocupación, que hacer.

لنتنبّر 'معنى الآية من خلال تفسير الرازي للعبارة "عزم الأمور"

يقول: عزم الأمور، أي من صواب للتدبير الذي لا شك في ظهور الرشد فيه... والعزم كانه من جملة الحزم، وأصله من قول للرجل: عزميت عليك أن تفعل كذا، أي ألزمتك بذلك لا محالة على وجه لا يجوز لك الترخص في تركه، فما كان من الأمور حميد العاقبة معروفا بالرشد والصواب فهو من عزم الأمور، الآية مما لا يجوز لماعل أن يترخص في تركه.

ويحتمل وجها آخر وهو أن يكون معناه: فإن ذلك مما قد عزم عليكم فيه أي ألزمت الأخذ به.

ترجمة خوان فرنانز:

Si tenéis paciencia y sois piadosos... pues

eso forma parte de la firmeza de los asuntos

ترجمة الفارو ماشوروم:

Si sois pacientes y si teméis a Dios, eso es lo que (en verdad) da firmeza a los asuntos.

ترجمة خوليو كورتاس:

- 17- الإمام فخر الرازي -مفاتيح العيب-، المصدر السابق، ج8، ص142.
- 18- عز الدين عبد العزيز بن عبد السلام- مجاز القرآن- تحقيق مصطفى محمد حسين الذهبي، تقديم أحمد زكي يماني، منشورات العراق للتراث الإسلامي، لندن، 1999، ص231.
- 19- محمد محمود الطنحاني -من أسرار اللغة في الكتب والسنة- معجم لغوي ثقافي، دار الفتح للدراسات والنشر، ج2، عمان، الأردن، ص700-707.
- 20- ابن منظور، محمد بن مكرم (دث)، لسان العرب، دار لسان العرب، بيروت.
- 21- الزمخشري، تفسير الكشاف، تحقيق غفور محمد أمين، دار دجلة، عمان، 2007، ص338..
- 22- الزمخشري، أساس البلاغة، دار بيروت، بيروت، 1992، ص398.
- 23- Kassiss, Hanna y Kobbervig, Karl. - Diccionario las Concordancias del Corán-Instituto hispanoárabe de cultura. Madrid. 1987.. p 595.
- 24- الصابوني محمد علي-صفوة التفسير- ج. 5، ط5، دار القرآن الكريم، بيروت، لبنان، 1981، ص192.
- 25-Diccionario las Concordancias del Corán, opcit, p 501.
- 26- [الأعلام: 52]
- 27- الرازي-التفسير الكبير، المصدر السابق، ج7، ص185.
- 28- Diccionario las Concordancias del Corán. OpCit. p 226.
- 29- Chico Rico-Retórica y traducción, la traducción del texto literario, colección, nº2 Pierre Yves Raccah y Belen Saiz Noeda "Lenguas, literatura y traducción, aproximaciones retóricas", Ed. Arrecife, Madrid, España, 2001 p256
- 30- Kassiss, Hanna y Kobbervig, Karl I- Diccionario las Concordancias del Corán-Instituto hispanoárabe de cultura. Madrid. 1987 p301
- 31- عبد الرحمن جلال الدين السيوطي-آثار المنثور في التفسير المنثور، ج4، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1414، ص401.
- 32- بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة ناشرون، لبنان، 1997.
- 33- [طه: 115].
- 34-Diccionario Real Academia,OpCit
- 35-Diccionario Real Academia,OpCit

الحرفية لجأ المترجم إلى الترجمة التوصلية أو المعنوية مع أنها تفقد إلى تلك الصور الموحية المعبرة، بالرغم من وجود ترجمات جيدة وفية إلى حد ما للنص الأصلي، إلا أن النصوص الدينية تعد من أصعب النصوص للترجمة والدليل على ذلك تعدد الترجمات كل اللغات عبر الأزمنة.

المصادر والمراجع

- 1-Nebrija, A. de. (1492): Gramatica de la lengua castellana. Editora nacional. Madrid. 1981. P221.
- 2-Wellek y Warren: Teoría literaria, 3 ed. Gredos. Madrid. 1962. P230-231.
- 3- Alvaro Machordom Comins, Al Quran (El Corán) Traducción literaria y comentarios. Ed 1ª, George Massad. Madrid, España, 1981 Barcelona 2008
- 4-Julio Cortés , El Corán , Ed. Herder, Barcelona, 1999
- 5-Juan Vernet, El Corán. Prólogo de Francisco García Alonso, Ed. Planeta,
- 6- [إل عرابي: 112]
- 7-Diccionario de la Lengua Española, vigésima segunda edición. España, 2001
- 8- محمد محمود الطنحاني -من أسرار اللغة في الكتب والسنة-، معجم لغوي ثقافي، ج1، ط1، دار الفتح للدراسات والنشر، عمان، الأردن، 1999، ص309.
- 9- الإمام فخر الرازي -التفسير الكبير أو مفتاح الغيب- مطبعة النهضة المصرية، ط1، ج19384، ص142.
- 10- القرطبي محمد بن أحمد -الجامع لأحكام القرآن- تحقيق سالم مصطفى البديري ج3 و4، ط2، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2004، ص159.
- 11- Diccionario combinatorio práctico del español contemporáneo, Las palabras en su contexto, Ignacio bosque, Ed SM, Madrid 2006.
- 12- فصل صلاح- بلاغة الخطب وعلم النص- سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، علم المعرفة، الكويت، رقم 164، أغسطس 1992، ص93.
- 13- صابري حافظ- التناص وإشارات العمل الأدبي- نقل اص د. عبد الفتاح أحمد يوسف- لسانيات الخطب، وأنساق الثقافة، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص65.
- 14- [سورة الأنفال: 15]
- 15- [سورة الملح: 112]
- 16- práctico del español contemporáneo, Las palabras Diccionario combinatorio en su contexto, Ignacio bosque, Ed.SM, Madrid, 2006

صورة الأرسطراطية في مسرحية لـ "برنارد شو"

(Pygmalion) بيغماليون

إعداد أ. فاطمة بن ربيع

تطرق إلى ذلك في أحاديثه، وخطاباته، وكان الواقع الاقتصادي والاجتماعي، الذي يعيشه أفراد المجتمع من الأمور التي أثارت قلقه؛ حيث أنكر أغلب أسسه ومبادئه، سواء كان ذلك من خلائات طبقية، أم حريات فردية، أم غيرها من الملامح، التي كان يستكرها على وضعية هذا الفرد -رجلا كان أم امرأة- لذلك راح يفكر في إيجاد حل لها؛ لخلق ما أسماه بالمجتمع الصحي والسليم. هذا ما نحاول استقراء ملامحه من خلال التوقف عند قضية كثيرا ما نادى بها شو¹ في مختلف محطات حياته، وهي قضية الطبقة الاجتماعية، وذلك بغية الوصول إلى تحديد رأي شو² في الأرسطراطية

فما هو موقفه من هذه القضية؟ وما حقيقة رايه في واقع الطبقة في المجتمع الإنجليزي؟ وهل كان موافقا على ذلك التقسيم بما يفرضه من نل، وهوان على كامل الفرد أم لا؟ وما هي الصورة التي رسمها لها في مسرحه؟

✓ رأي شو³ في الأرسطراطية:

كثيرا ما كان شو⁴ يوجه انتقاده للنظام الرأسمالي السائد في وقته، وما خلفه من استغلال لحقوق الضعفاء في المجتمع، في أرائه التي كان يبشرها، بصفته عصوا في الجمعية الغابية⁵، ومنذ أن آمن شو⁶ بالاشتراكية -كما فهمها- كرّس جهده للخدمة لها، وبقي لمدة اثنتي عشرة سنة يحاضر فيها بمعدل ثلاث مرات في الأسبوع، وقد ابتدأ محاضراته على منصة هايد بارك، ثم انتقل إلى

كان الواقع الإنجليزي بكل ملامحه، وحققه من أهم القضايا، التي لفتت انتباه جورج برنارد شو GEORGE ERNARD SHAW⁷ فهو منذ بدايات مسيرته الفكرية،

¹ - مؤلف مسرحي (1856-1950م)، ولد بدين عاصمة إيرلندا، لعائلة كريمة الأصل، قليلة المال، تنتمي إلى الطبقة الوسطى لذلك. كان شو⁸ شرة لزواج جمع بين شخصيتين مختلفتي الطابع، ولم يكن ليحصل أي تفاهي بينهما، لا في الآراء ولا في الاهتمامات، ولا في الانشغالات، قرر عام 1876م أن يرسل إلى بريطانيا - مركز الحياة الفكرية لذلك- ليشق طريقا جديدا في تكوين ثقافته الفكرية والأدبية. حاول أول الأمر أن يكسب رزقه بالكثافة في الصنف، لكن هذه الأخيرة لما كانت تنشر له شيئا، فعانى في تلك السنوات الأولى من صنفه مالية ضيقة، ثم حاول -تحديدا في السنوات الأربع الأولى لدى وصوله إلى لندن- أن يكتب الرواية، لكن لم يلق لها النجاح، وهي: عدم نضوج Immaturity، مشكلة للمثولة The Irrational Knot، الحب بين الفئتين Love Among The Artists، مهنة كتّاب بايرون Cashel Byron's Profession، الاشتراكي غير الاجتماعي An Unsocial Socialist. الشهرة التي لم يحققها مع الرواية كانت له مع المسرحية، حيث أصبح قائد الدراما الإنجليزية في الثلاثينات من (19م)، إذ أنه استطاع أن يقدم الساحة الدرامية بمسرحياته التي تتناول قضايا اجتماعية وواقعية حساسة، متأثرا في ذلك بشروبيجي هنريك إبسن Henrik Ibsen (1828-1906م) رائد الواقعية في الفن المسرحي (في النصف الثاني من 19م) - من أشهر مسرحياته: الأسلحة الإنسان Arms and the Man، تعلمو الشيطان، الإنسان والسيوف Man and Superman، وبيغماليون Pygmalion التي حازت على جائزة نوبل في الأدب عام 1925م. ما زاد في ذبوع صيته، لم يكن فوله لجائزة نوبل بقدر ما كان رفضه لها؛ وهي التي كانت في نظره بمثابة حلل الدجالة الذي يلقى للرد بعد وصوله إلى بر الأمان. ينظر Margaret Shaw Les Ecrivains par L'Image, texte français de 1967 Matignon, imp aux Pays-Bas. M. واحد خاتمي، برنارد شو تاريخ حياته الفكرية، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، 1967م.

² - اشترك شو⁹ في الاشتراكية الغابية The Fabian Society عام 1884م، لفتت هذه الجمعية اسمها من اسم القائد الروماني (فابيوس fabius)، وقد تأسست سنة 1814م.

توفرت لديهم نفس الوسائل، التي أتاحت لأفراد الطبقة الأرستقراطية؛ وكانت حالهم غير الحال، ولا استطاعوا أن يملكوا المال الذي يصنونه به وضعيتهم ومظهرهم، ولا استطاعوا أن يدخلوا المدارس ليتخلصوا من الجهل وليكتسبوا أصول اللياقة واللباقة. لذا فهو يعتبر أن كل ما يظهره أفراد الطبقة الأرستقراطية ما هو إلا ادعاء، وزيف لكتسبه مع الزمن، بفضل ما توفر لهم من أسباب. «بذلك يثير شو» لواعج السخرية من أدب السلوك الزائفة المصطنعة في المجتمعات، التي نسميها بالراقية... حتى يبين للناس في النهاية أن الأمر كله طلاء خارجي ومظاهر براقة وادعاء فارغ وأن ما خفي كان أعظم»⁶. وأن كل ما يعيونه على أفراد الطبقة الدنيا موجود فيهم، لكنهم يحفونه وراء تلك المظاهر البراقة الزائفة.

كثيرا ما كان يشير إلى ذلك -إضافة إلى كتاباته المباشرة- في أصالة الدرامية التي علمت الدنيا، والتي كانت تهدف إلى كشف زيف المجتمع الأرستقراطي الذي أرهق كاهل ذلك المواطن البسيط، بتلك القيم والمبادئ الأخلاقية. والغاية من ذلك كله، هي إزالة المجتمع الأرستقراطي، ليجل مكانه مجتمع اشتراكي يحترم الفرد ويقدر قدراته ومواهبه. ويوفر له الوسائل التي تساعده على التكيف في الجماعة، التي يعيش فيها، فهو ينتقد كل نظام لا يحترم حرية الإنسان، وحقه في حياة مستقرة.

لكن شو لم يكن محللا لتلك المشاكل الاجتماعية، يجمع مظاهرها في رواياته ومسرحياته فحسب؛ بل إن دعوته للمساواة الاجتماعية كانت وليدة نظرة عقلية؛ «فهو -كمؤلف مسرحي- بقي هنا، يكتب مسرحيات معقدة البناء، ومشوقة، وكان يهدف إلى تناول النظام الاجتماعي كما يراه، وليس كما يجب أن يراه، ومع هذا لم تكن مسرحياته مقصورة

قاعات المحاضرة المسيحية عندما ابتدأ الناس يجتمعون حوله بأعداد ضخمة لسماعه»³.

والاشتراكية القلبية، مثلها مثل باقي المذاهب الاشتراكية، التي عرفتها إنجلترا وأوروبا بأكملها، شنت حملاتها الانتقادية على الرأسمالية، حيث كانت ترى بأنها تميز طائفة من الناس، وتبسط كل الوسائل المادية والروحية بين يديها، وبالمقابل تحرم طائفة أخرى منها. أما شو فإنه يرى بأن تقسيم المجتمع إلى طبقات؛ سوف يخلط طبقة دنيا «ينسب إلى أفرادها كثير من الجهل والإفراط في شرب الخمر، والقذارة، إلى غير ذلك من الموبقات التي يكسبها الفلاسفة على رؤوس الفقراء تكديسا، ولا يرى شو» خلاصا لهؤلاء الفقراء إلا إذا تغيرت ظروف الحياة تغيرا جذريا»⁴. ولن يكون ذلك -حسب شو- إلا عن طريق توفير كل الوسائل المقدمة لأصحاب الطبقة الأرستقراطية، سواء كانت مادية لم معوية، لكل الأفراد مهما كانت أوضاعهم الطبقي، ولو كان المال هو الأساس في كل ذلك «على أن المال عند شو» شيء مقدس وضرورة صيقة النفع، وبغية المال عنده لا تقتصر على حاجات الإنسان المادية فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى حاجاته الروحية»⁵.

أساس الاشتراكية الأول -عنده- يكمن في توزيع الإيراد العام توزيعا متساويا على كل أفراد المجتمع، أو في خدمة الجماعة.

كما يشير إلى فكرة أخرى هامة، مفادها أن تلك الطبقة، التي توصف بالفلمرة والدنيا، ليس ذنب أفرادها، أنهم فقراء، وإن كل ما ينسب إليهم من جهل، وعدم لباقة في التصرف والتكلم... وغير ذلك من الصفات، التي ينفر منها أفراد الطبقة الراقية -أرباب المال- إنما ألحقت بهم إلهافا؛ فلو أنهم

³ محمود السمره، إلهام معاصرون من الغرب، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت ص 107

⁴ -أحمد حاكمي، برنارد شو، تاريخ حياته الفكري، ص 345

⁵ محمد زكي الشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المعاصر، دار المعرفة الجامعية، ط 2005 ص 199.

⁶ محمد الشراوي، برنارد شو والمسرح الاشتراكي، سلسلة مذاهب وشخصيات، دار القومية للطباعة والنشر، ط 1964، ص 52.

وطرائق لتطوير، وترقية هذا العنصر الفعال في المجتمع، من أجل تحقيق كرامته كإنسان. «وتبلغ كراهية شو» للأسفالية ذروتها في أخريات حياته، ولهذا نلاحظ أن جوهر مسرحياته في تلك الفترة عبارة عن نقد للأسفالية، والتعرض بها، وخاصة في وضعها للقلم في مجتمع يعرفه أكثر مما يعرفه من مجتمعات أخرى وهو المجتمع الإنجليزي».¹¹

قد عالج شو ذلك في العديد من مسرحياته ولا غرو فإن كتاب (جوهرة الأسفونية) ذاته قد كتب أصلاً على هيئة محاضرات للجمعية الغابية (عام 1890م) لتقديم عرضاً ودراسة أكاديمية لعلاقة الاشتراكية بالحياة الأدبية المعاصرة، وإلى أي حد يستطيع الأدب أن يغير معاهوم واتجاهاته بسبب دخول الاشتراكية حياته وميدانه. من أصله المسرحية التي عالجت الموضوع، نذكر على سبيل المثال: مسرحية (مهنة السيدة وارن)،¹² التي تعالج انهيار حياة الفرد، وسلوكه سلوكيات يرفضها المجتمع، لكنه رغم ذلك - يجد نفسه مدفوعاً إليها كغفلة - بسبب ظروف معيشية سيئة و«محور المشكلة هو سوء توزيع الثروة في المجتمع الرأسمالي، الذي يدفع النساء وللرجال إلى انهيار أخلاقي... وقصة المسرحية تدور حول اكتشاف فتاة متفقة تفهم وارن» أن ثراءها مصدره تجارة الرقيق الأبيض، وأن الأم كانت معنورة في مجتمع رأسمالي يحطم حياة النساء الفقيرات الجميلات تحطماً شاملاً... فتودع الفتاة فيبي أمها تاجرة الرقيق الأبيض قائلة: سلوكك ليس سلوكي، وساتلك ليست وسائلي».¹³

مثل تلك النظم، التي تزيد في احتقار واستغلال الفقير، نجدها في مسرحية

على تسجيل الحقائق، لكنها كانت تتضمن إشارات وتلميحات من الحكم على هذه الحقائق»⁷، حيث إنه عندما نظر حوله وشاهدها، ولم ترقه! حاول محاربتها عن طريق قلب الأوضاع والعادات، التي خلفتها تلك المجتمعات رأساً على عقب. فقد كان الهدف الرئيس لمعظم مسرحياته، أن يلاقي جمهوره بأراء وطرائق جديدة، للنظر إلى أنفسهم وإلى المجتمع الذي يعيشون فيه. وكان يطيب له أن يستعمل أسلوب الصدم وجرح المشاعر، حيث يروى له أن يظهر خلاف ما يتوقعه جمهوره.⁸ «هنا نتلقى فلسفة شو» باشرأكتيه. فاشتراكية شو» قائمة -هي الأخرى- على تحقيق التطور للفكر للإنسان، ونشاطه في فلسفته الاجتماعية قائم على التنقيب والتعليم، وجهوده مستندة على مذهبه العقلي وقوة الإقناع، أكثر من استنادها على العمل السياسي المنظم».⁹

فهو بذلك ينظر إلى مادته نظرة المصلح الاشتراكي، وهو كما مر معنا يفكر أخلاقياً، غير أن الأخلاق بالنسبة إليه ليست إلا وجهاً لآخر للمشاكل الاجتماعية، فهي ليست حقائق مطلقة يجب أن تقبل كما هي، بل يرى بأن المفكر الاشتراكي يستطيع أن يتعداها إلى حقيقة أعمق وأكبر منها، وهي حقيقة التغيير والبحث عن البديل «ذلك أن شكواه من المجتمع الرأسمالي كانت في أساسها أخلاقية، لقد أفرغه ذلك التبدد المريع للطبقات البشرية والطبقية الذي يتسبب به المجتمع الرأسمالي».¹⁰ فتقسيمه للفئات الاجتماعية مستوحى من نظريته الأخلاقية القائمة -في أساسها- على المساواة بين كل فئات المجتمع. فعمله -دوماً- كان من أجل إيجاد مناهج،

¹¹ إبراهيم حمادة، حول الدراما المسرحية في مسرح شو، هوانش في الدراما والفن، ج. 434. المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص. 145.

¹² للزبد حول المسرحية ينظر: (مهنة السيدة وارن)، تر. حسام صادق التميمي، مرا. أميرة كيوان، دار البحار، بيروت، لبنان، 2004.

¹³ محمد الشرقاوي، برناردشو والمسرح الاشتراكي، ص. 73

⁷ محمد زكي الشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المعلن، ص. 165.

⁸ G C Thornley and Gwyneth, An Outline of English Literature Longman, p/p.165/166

⁹ محمد زكي الشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المعلن، ص. 198.

¹⁰ المرجع نفسه، ص. 198.

يجعلها "شو" تبدو -وسط ذهول الأساتذيين "هيجنز" و"بيكرنج"- كأنها قائمة لقورها من أرقى العائلات الأرستقراطية.

لكن "ليزا" كانت قد أحببت أستاذها، دون أن يلاحظ هو ذلك، وعندما تخبره بذلك، يصرح لها بعدم ميالاته بها، وبأنها لم تكن بالمناسبة إليه سوى مادة تجريبية لا غير، على الرغم من أنه أحبها على طريقته الخاصة.

يظهر "شو" الأستاذ طرقاً مواءمة في طرح العديد من القضايا العاطفية والاجتماعية، تجعل "ليزا" التي صارت أكثر ثقة بنفسها وقدرته على مجابهة الحياة، قادرة على كشف زيف الحياة العنيفة التي عاشتها طيلة ستة أشهر، وهي تحاول اكتساب منطقها وسلوكها وتصرفاتها، التي لم تكن سيوى مظاهر جذابة، سرعان ما يزول بريقها، عند أول مواجهة لها مع الواقع الاجتماعي.

هذا ما يدفعها إلى اتخاذ قرارها، الذي لا عودة عنه، بالعودة إلى عالمها الأول، من خلال عزمها على الزواج من ابن طبقته "فريدي Freddy"، الذي لم يتوان عن إيداء اهتمامه بها، وعرض حبه لها.

✓ الأرستقراطي في مسرحية بيغماليون: تعالج مسرحية (بيغماليون)؛ مشكلة اجتماعية، وهي الطبقة في المجتمع الإنجليزي، الذي يعتبر من بين أكثر المجتمعات الحديثة تمسكاً بالتقسيم الطبقي. وللمنتفع لأحداث المسرحية يستشعر وكأن "شو" يتدرج به لاكتشاف سر من أسرار الطبقة الأرستقراطية، من خلال زجه بـ "ليزا" الفتاة المعذبة -متمثلة الطبقة الدنيا في إنجلترا- في أوساط هذه الطبقة، من خلال احتكاكها بالمعلم "هيجنز"، وعائلته الأرستقراطية في (شارع ويمبول Wimpole Street)، "ليزا" كانت تقبع في غرفة فريدة في شارع (إنجل كورت دروري لان Angel Court Drury

(بيغماليون)، وسنحاول استخلاص أهم وجهات النظر، التي بثها "شو" حول القضية. ✓ تقديم مسرحية بيغماليون¹⁴:

(بيغماليون) المسرحية، تتكون من خمسة فصول، موضوعها يدور حول رهان يقوم بين الأستاذ الأرستقراطي "هيجنز Higgins" وبين صديقه الكولونيل "بيكرنج Pickering" على الفتاة "ليزا Liza"، حيث إنه من أول لقاء يجمعهما؛ تلتفت نظره ونظر صاحبه لهجتها المبتذلة وأسلوبها المشاكس -وهو "هيجنز" عالم بمحارج الأصوات، خبير بمحتلف اللهجات، لكثرة ممارسته وملاحظته، إذ يستطيع التعرف على الجهة التي جاء منها أي شخص أمامه بسرعة- هنا يقول لصديقه إن في إمكانه، خلال أسابيع قليلة، أن يحول هذه الفتاة إلى سيدة أرستقراطية؛ بمجرد تعليمها لباقة الحديث، وإسرار اللهجة الراقية. فيجيبه الكولونيل بأن هذا غير ممكن، منطقياً، ويقوم الرهان بين الأستاذين. على إثر ذلك، يبدو "هيجنز" من الفتاة ويعرض عليها أن يعلمها المنطق، مقابل بعض المال يقدمه إليها ولوالدها، الذي تخلى له عنها.

تبدأ التجربة وتستمر طيلة مدة الرهان، التي حددت بستة أشهر. وراح الأستاذ يبذل كل جهده، كما لم تخيب "ليزا" أمه، حيث أبدت من الاستجابة والاستعداد الفطري ما أذهله. وخلال الفترة المحددة، وقبل انقضاءها، نجحت "ليزا" في الاختبارات -التي أجريت عليها- وتحسن منطقها، وسلوكها وحان أخيراً موعد تقديم "ليزا الدوقة" إلى المجتمع الأرستقراطي، وقد حضر الأستاذ لذلك حفلة صاخبة، أقيمت في حديقة منزل سفير من أصدقائه.

فتمت "ليزا" على أنها دوقة، من دون أن يكشف سرها لأحد، وتصرفت على أنها كذلك، بكل ما يستلزم مرتبتها الجديدة من مميزات، بطقاً، سلوكاً، أناقة، وفهما، حيث

¹⁴ ينظر النص الكامل للمسرحية، تر. حسام صادق التميمي، دار الجحار دار وكية الهلال، بيروت، لبنان، 2005م

«أريد أن أكون سيدة محترمة في محل زهور، بدلا من المحلات التي لا يقبلونني فيها ما لم استطع التحدث بطريقة صحيحة ورفيعة».¹⁸

ليزا بلهجتها المتواضعة، كثيرا ما كانت تقع في أخطاء، وهفوات لفظية، بل إن "هيجنز" كان لا يترك شاردة أو واردة في كلامها إلا وعلق عليها. وليزا إن كانت تريد تحسين مكانتها في الأوساط الاجتماعية؛ فإن عليها أن تحسن نطقها، وأن تتجنب كل ما يعيبه من أخطاء، وزلات. وهو الأمر عنه، الذي رآه معلمها، بأن «إنجليزيتها ستقوينا في الدرك الأسفل حتى نهاية حياتها».¹⁹

طريقة كلام الفرد بإمكانها، إذن، أن تحدد ما إذا كان يمكنه أن يرتقي إلى مصاف أسبأ المجتمع، أم أنه يبقى في أسافل الهرم الاجتماعي حسب رأي الأستاذ، فالأداء الكلامي ضروري، إضافة إلى السلوك المنتهج في الحياة اليومية، لذا عمل على تسوية سلوك ليزا، وهو الذي كان يرى فيه هجبة، وسوقية. ما هو يوجه لها ملاحظات، تساعد على الظهور كسيدة راقية، حيث «يقدم هيجنز» منديل الحريري لـ«ليزا».

ليزا: ما الغرض منه؟

هيجنز: لتممحي به عينيك، لتممحي أي جزء رطب من وجهك. تذكرني هذا منديلك، وذلك هو كم قميصك. لا تستخدمني الكم خطأ بدل المنديل إن أردت أن تصبح سيدة في متجر».²⁰

فهو يرى بأن المظهر الخارجي للفرد ضروري، لكي يصنف ضمن طبقات المجتمع الراقي، لذا كان لزاما على ليزا القادمة من أحوال الطبقة الدنيا، أن تغير طريقة كلامها، وطريقة لبسها، وتصرفاتها إذا أرادت أن تكون سيدة مجتمع محترمة، وأن تقلد ما هي عليه المرأة الأرستقراطية في مجتمعها.

Lane)¹⁵، وهو المكان الذي اختاره شو كمثل عن الأوساط، التي تعيش فيها أفراد الطبقة الدنيا، بمظهرها ولغتها وسلوكها، لتكون صورة عن واقع معين، بكل حقيقتها. استغل شو روح الأسطورة القديمة، دون أحداثها أو شخصياتها، في علاج مشكلة اجتماعية يتواء تحت كاهلها أبناء الطبقة الدنيا في مجتمعه، كما كشف من خلال ذلك - عن العيوب التي تشوب أوساط الطبقة الأرستقراطية.

شو وأثناء تركيزه على تصرفات ليزا، وحركاتها، وردود فعلها، يركز بالمقابل على تصرفات وردود فعل شخصية أخرى ممثلة لفرد من أفراد الطبقة الأرستقراطية - شخصية المعلم «هيجنز» - حيث إنه حين يبرز التناقض في تصرفاتها، نجده لا يغفل ذلك التناقض في تصرفاته.

«هيجنز» ممثل الطبقة الأرستقراطية، كان حين وحين - يتصرف تصرفات منافية لتلك المبادئ والقيم الأخلاقية، التي طالما كانت تظهر عليه كخصي «قوي» مثالي، والتي طالما لقبها ليزا، طوال فترة تجربتها معه. فهو الذي كان يوجه للملاحظات حول طريقة كلامها - سبأه علما بأصوات اللغة ومنطقها - ويقول لها بأن: «المرأة التي تردد مثل هذه الأصوات القبيحة المثبطة للعزيمة ليس لها الحق في أن تكون في أي مكان.. ولا حق لها في الحياة»¹⁶ دل إليه يعتبر أي الطريقة التي تتكلم بها مهينة للإنجليزية:

«لقد ألحقت العار بـفن العساة النبيل لهذه الأعمدة، أثبت تهينين الإنجليزية بصورة مجسدة...»¹⁷

لقد أدركت ليزا كل ذلك عن طريق احتكاكها بزياراتها، ولذلك قررت النهوض بنفسها عن طريق تحسين طريقة نطقها للغة الإنجليزية، تقول لـ«بيكرنج»:

¹⁵ - ينظر المشهد الأول من مسرحية (بيضاليون).

¹⁶ - مسرحية (بيضاليون)، ص. 44.

¹⁷ - المصدر نفسه، ص. 46.

¹⁸ - المصدر نفسه، ص. 68.

¹⁹ - المصدر نفسه، ص. 44.

²⁰ - مسرحية (بيضاليون)، ص. 75.

أعترض على المشتم والعصية والانفعال، وإي شيطان، وأين هو الشيطان ومن هو الشيطان.. هيجنز: سيدة بيرس، ما هذه اللغة البذيئة من شفقتك! حقاً!

السيدة بيرس: (بإصرار من دون تراجع) ولكن هناك كلمة معينة يتوجب على أن أطلب منك عدم استخدامها. استخدمتها الفتاة حين بدأت تستمتع بالاستحمام.

بدأت تستمتع بالاستحمام. تبدأ هذه الكلمة بنفس الحرف الذي نستعمل به كلمة حمام. إنها لا تعرف أفضل من تلك الكلمة. تعلمتها وهي طفلة في حضن أسها. ولكن لا يجب أن تسمعا منك.²²

لمجمل الانتقادات التي كان يوجهها 'هيجنز' لـ'ليزا'، كان -هو ذاته- محل انتقاد فيها، إذ كان ملاحظ عليه تصرفه وتعبيره غير السوي من طرف المقربين إليه، والمقيمين معه في منزله. على الرغم من كل ذلك، فإنه كان يرى فيها مقدرة خلاقة، مثل باقي البشر لتصبح سيدة بتفتح. فما هو يخاطبها قلنا:

«تذكر أنك مخلوق بشري بروح وموهبة إلهية تمكنك من النطق بصورة صحيحة، إن لشكك الأم هي لغة 'تشكبير'، و'ميلتون'، ولغة الإنجيل؛ فلا تجلسي هناك وتندنين مثل حمامة مشؤومة».²³

'هيجنز' يرى بأن 'ليزا' تمتلك المقدرة والموهبة لتغير من نفسها، مثل أي شخص آخر ليتحدث له الفرصة، وهي الفكرة التي يؤكد عليها 'شو' دائماً، بأن جميع المخلوقات متساوين في القدرات، ولو توفرت لهم نفس الوسائل، لما اختلفوا ولما نسبوا إلى طريقة عليا أو سفلى.

عليه يقرر المعلم تغيير ملامح 'ليزا' سلوكاً، ومنطقاً، لجعل منها (دوقة) (Duchess)، خلال ثلاثة أشهر. ولكن 'ليزا' بإصرارها، وتحت رعاية المعلم وصديقه استطاعت في زمن قياسي - أقل من المدة التي حددت لوليم فيها الزمان - أن تظهر كسيدة راقية أنهرت

لكن -بينما راح 'هيجنز' ينفذ 'ليزا'، ويوجه لها الملاحظات على تصرفاتها، ويشير إلى سوء سلوكها- كانت مديرة منزله 'ممز بيرس Mrs Pearce' تشير إليه بتصميم سلوكه أمام 'ليزا'، وهو معلمها، تقول:

«إذن هل لي أن أطلب منك ألا تنزل إلى مائدة الإفطار مرتديا العباءة، وأن لا تستخدمها مهما كانت الظروف، كمندوب مائدة إلى الحد الذي تغطه يا سيدي. وأن تصعد التصرف، كرجل يحسن تناول الطعام، وعليك عدم تناول كل شيء في الطبق ذاته، وأن تكون متنيها ويقظا حتى لا يقع من يدك قدر العصيدة على غطاء المائدة النظيفة. كل ذلك سيجعل منك مثلاً أعلى تقتدي به الفتاة. أنت تتذكر جيداً كيف كنت على وشك أن تنص بحسكة سمكة أثناء تناول الطعام الأسبوع الماضي فقط».²⁴

ونوجه ملاحظة أخرى متتمة:

«سأرجع بكلمة واحدة، إن سمحت لي سيد هيجنز؟ هيجنز: تفضلني ...

السيدة بيرس: ... سيد هيجنز من فضلك هل ستكون دقيقاً فيما تتكلم به أمام الفتاة؟ هيجنز: (متجهماً) بالطبع سأكون دقيقاً. فأتا دوماً كذلك عند الحديث مع الآخرين. لماذا تقولين لي هذا؟

السيدة بيرس: (غير مكترثة) لا، يا سيدي، أنت لست دقيقاً على الإطلاق حين يلعب عن بالك امر ملح، أو حين تغفل قليلاً. هذا غير ذي أهمية حين يحصل ألمي؛ قلنا مضادة على هذا الوضع. لكن يجب أن لا تشتم أمام الفتاة.

هيجنز: (ساخطاً) أنا أشتم؟ (مؤكداً بقوة) أنا لا أشتم مطلقاً. أنا أكره هذه العادة. ويحك، ماذا تصدين؟

السيدة بيرس: (متبلدة الإحساس) هذا ما أعنيه يا سيدي. أنت تكثر الشتائم. أنا لا

²² - مسرحية (إيفاليون)، ص 112/110

²³ - المصدر نفسه، ص 44.

²⁴ - المصدر نفسه، ص 144.

نحج المعلم في إيرلز صنيمه - "ليزا"
الدوقة- التي أبهرت كل من حضر الحفل،
حتى الأستاذين نفسيهما - على الرغم من
زيفها- وأصبحت سيدة مجتمع راقية، بما
ترتكبه من ثياب فاخرة، وجواهر ثمينة،
ويعتقلها الأكثر اتزاناً. لكن "شو" سرعان
ما يظهر "ليزا" على حقيقتها. - "ليزا" سيدة
المجتمع الرأقي، لم تستطع - على الرغم من
تعلمها- التخلص من طباعها، التي ورثتها
عندما كانت تعيش أفراد طبقتها في شارع
(إنجل كورت، دروري لاين). فمع أول موقف
حرج يعترضها، تلقى عنها ذلك القذاع من
الوقار والاستكانة، وتتصرف من دون وعي
مستملة لأول خاطر يخطر لها. فلها هي
تثير دهشة المعلم حين «تلتقط الخفين، وترمي
بهما إليه الواحد تلو الآخر بكل قوتها».²⁶

ولا تتوقف عند هذا الحد، بل إنها تمنع
في تصرفاتها الهمجية الملائمة، فما هي ذي
«تتلقى إلى نفسها آخر مرة في المرأة،
قجاء قد خرج لساتها ثم تغادر الغرفة، بعد أن
تطفئ النور من «قرب الباب»»²⁷، وكأنها تجد
راحتها في تلك السلوكات، التي تساعدها
على إخراج ما بداخلها من كبت، على عكس
ما وجدته لدى أفراد الطبقة الأرستقراطية في
إظهار الملامح المصطنعة. وكأنها بذلك لم
تستطع تحصيل. ما يساعدها على التصرف
بطريقة صحيحة في مثل تلك المواقف
المضطربة. نسمعها تصرخ بذلك عنوة
لـ «بيكرنج» قائلة:

«...لكنني تعلمت منك بالفعل السلوك
الراقي اللطيف، وهذا ما يجعل من المرأة
سيدة محترمة في المجتمع، أليس كذلك؟
كما ترى فقد كان ذلك عسيراً جداً بالنسبة
إلي مع وجود شخص مماثل للبروفيسور
هيجنز دوماً أصلي. نشأت لأكون تماماً
مثله؛ غير قادرة على ضبط أعصابي.
مستخدمة لغة سينة عند التعرض لأقل إثارة

كل من حظر إلى (أقصر ينكهام Bucknam
Pellis). "ليزا" عندما أتحت لها نفس
وسائل أفراد الطبقة الأرستقراطية، تخلصت
من تلك التصرفات والسلوكات، التي تنسبها
إلى أفراد الطبقة الدنيا، التي ينفر منها
أرباب الطبقة الأرستقراطية.

إن المضمون في (بيفاليون) مضمون
يجسد الفكر الإشتراكي، «المضمون الذي
وصفه شو... هو قدرة الإنسان الخارقة
العنصرية على تغيير قدرته وأحواله
بالتقافة، والخبرة، واكتساب المهارة البدوية
والعقلية، وقدرته على السير إلى حياة راقية
كريمة نابعة من حياة باطنية ووجدانية
سليمة، وإنه لو أتحت للطبقة الدنيا الظروف
المواتية لأمكنها أن ترتفع إلى أرقى مستوى
ما دامت الموهبة لا تعوزها».²⁴

إن الخلق الكريم يرتبط ارتباطاً تاماً
بمقدار ما يملكه الإنسان من المال، فالغني
يستطيع أن يكون سحاً كريم الخلق إذا أراد،
لكن الفقير لا يستطيع أن يكون أصيب النذل،
فليس عنده من المال ما يمكنه من ذلك. كذلك
يستطيع أن يتخير الفاظه، وأن يحسن نطق
كلماته، ولكن ألي للفقير المعدم ذلك، وقد
عاش في بيئة عشنة، مبتذلة اللفظ. فلا سبيل
إلى التعلق بالخلق الكريم، وباللفظ الحسن إلا
إذا رفع مستوى المعيشة لدى أفراد الطبقة
الدنيا، وإن لغة الفرد، أو لهجته التي يتحدث
بها، هي العامل الدال في نمته إلى طبقة معينة.

هذا ما حدث لـ «ليزا» بعد خوضها عمار
تجربة التغيير، لأجل تخلصها من تلك
المعاملات السيئة، التي كانت توجه إليها
باعتبارها من حثالة المجتمع. «وحيث ألف
شو» (بيفاليون) في سنة 1912م، كان يرتبط
المكانة الاجتماعية للفرد بمقدار ما يتقنه من
اللغة، فلفته السوقية لها طابع خاص، وكما
ترقى الأفراد في السلم الاجتماعي، قربت
لغتهم لغة أصحاب المال وأصحاب «الثقافة».²⁵

²⁶ - مسرحية (بيفاليون)، ص. 236.

²⁷ - المصدر نفسه، ص. 254.

²⁴ - محمد الشرقاوي، «ريارد شو والمسرح الإشتراكي»، ص. 55.

²⁵ - أحمد حاكم، «برنارد شو تاريخ حياته الفكري»، ص. 277.

غير أن بؤرة "ليزا" رغم أنها تتخذ شكل احتجاج نمائي على الظلم، إلا أنها لا تقف عند هذا الحد، بل إنها لا تلبث أن تتحول إلى هجوم على أخلاقيات المجتمع. فهي - في كل معاملتها مع الأستاذ "هيجنز" - كانت تهدف إلى الحصول على شيء واحد، وهو الشعور بالاحترام، ذلك الأمر الذي كان ينكره هو عليها دتماً، أتى منحت له الفرصة. تقول لـ بيكرنغ:

«...ولكن هل تعرف الشيء الذي كان بداية تعلمي الحقيقي؟
بيكرنغ: ما هو؟

ليزا: ...مصاداتك لي بالأنسة دوولت في اليوم الذي جئت فيه إلى شارع ويمبول.
كانت تلك للبدية لاحترام النفس بالنسبة إلى... وأرغب أن يناديئي البروفيسور هيجنز أنسة دوولت.

هيجنز: أرغب أن أورك ملعونة أولاً.³²
والفقي المعدم بالنسبة إلى أفراد الطبقة الأرستقراطية. ليس سوى جزءاً من ممتلكاتهم، التي يمكنهم اقتناؤها بأموالهم. هذا ما نمثله "ليزا" بالنسبة إلى "هيجنز"؛ فهي هو يقول لوالدته، بعدما جاء والدها مطالبا بها بعد تحسن ظروفه المعيشية - قائلاً:

«أنا لفتت له خمسة جنيهات ثمناً لها»³³
وهنا يلتقي "هيجنز" انتقاداً من والدته نتيجة عدم مراعاته لمشاعر "ليزا" حيث تقول له:
«لقد تعلقت بكما، اجتهدت وثابرت من أجلك هنري. لا أعقد أنك تدرك تماماً ماذا يعني أي شيء في طبيعة العمل الذهني، بالنسبة إلى فتاة من طبقتها. حسناً يبدو أنه عندما جاء يوم الاختبار وهو يوم عظيم بالنسبة إليها، وعندما أجادت دورها بشكل رائع من أجلكما من دون خطأ واحد، جلستما أنتما الاثنان من دون أن تكلماهما ولو كلمة واحدة، ولكن تبادلتما الحديث

من الآخرين، وما كنت لأعرف أن السيدات المحترمات، والسادة المحترمين لا يتصرفون بهذا الشكل إن لم تكن أنت في الصورة».³⁴

فـ "هيجنز" الذي من المفترض أن يكون المرشد، والمثل الأعلى لـ "ليزا"، أصبح مثلاً سيئاً لها، فقد جعله "شو" نموذجاً عن حقيقة الفرد، الذي يدعي الرقي والتمسك بالقيم والمبادئ الاجتماعية المثالية.

"شو" من خلال الحوار الساخر، والآخر بالمواقف المتناقضة، يمس في هز المثل العليا للمجتمع الرأقي. ويمكننا من خلال المقطع الآتي أن نستشف أهم مظهر يركز عليه "شو" في انتقاده، ألا وهو عدم رضا أفراد الطبقة الراقية (الأرستقراطية) بمعاملة الفقير معاملة حسنة، فهو يحرص على الإساءة إليه أتى سمحت له الفرصة.

بخاطب "هيجنز" "ليزا" وكأنها حثالة تحت قدميه - على حد تعبيرها هي - : «...جا لك من حشرة وقحة!».³⁵

هنا تتور "ليزا" لكرامتها قائلة:
«أريد للقليل من العطف، أعرف أنني فتاة عادية جاهلة، وأنت رجل محترم مثقف جداً لكنني لست حثالة تحت قدميك».³⁶
كما يعتب عليه رفيقه "بيكرنغ" باحتجاج رقيق قائلاً:

«ألا يخطر في بالك يا هيجنز أن لهذه الفتاة مشاعر؟

هيجنز: (ينظر نظرة انتقاد) أوه، كلا لا أظن ذلك. ليس لهذه الفتاة أية مشاعر أو أحاسيس تثير اهتمامنا (بمرح) هل لديك مشاعر يا ليذا؟

ليزا: لي أحاسيس ومشاعر مثل أي شخص آخر».³⁷

³² - مسرحية (بوشلوف)، ص. 294.

³³ - المصدر نفسه، ص. 238.

³⁴ - المصدر نفسه، ص. 322.

³⁵ - المصدر نفسه، ص. 88.

³² - مسرحية (بوشلوف)، ص. 296/298.

³³ - المصدر نفسه، ص. 280.

وقيمه. قيمه. رأت بأنها لا تواف بالإنسان، بل تنظر إليه بصفته أداة لتحقيق المآرب. "ليزا" لم تكن سوى أداة للمعلم ورفيقة، لإتجاه تجربتهما، وما عدا ذلك لا يهمهما؛ لا مشاعرهما ولا آمالهما ولا أحلامهما. لذلك فهي ترفض البقاء في هذه الحياة، التي تحكم على المظاهر، وتتقنع بمختلف الملاحم المرفية.

هكذا «ينتهي الصراع النفسي في أعماق الفتاة بأن ترفض البقاء في تلك الطبقة المزيفة، وتفضل الزواج من سائق أجرة. فقد باتت تحترق تقاليد الطبقة الأرستقراطية، التي تقوم على الزيف والتفاهة، وتقرر أن تتزوج رجلاً من طبقها»³⁶، رجل يحبها ويتمنى أن يكرس حياته لإرصائها.

"ليزا" النوفة هي نموذج للمرأة الأرستقراطية في المجتمع الإنجليزي؛ إنها امرأة مزيفة، بقدر زيف المجتمع، الذي تنتمي إليه، لذا جاء رفض "ليزا" الحقيقية، الفتاة الفقيرة المعمدة، لذلك الزيف المنمو؛ فموضوع الميراثية «يبين أن الفوارق بين طبقات المجتمع فوارق مكنسية، أهمها استعمال اللغة وأدب السلوك. فإذا قبض لأحق حقير أن يتعلم المفظق السليم، وأن يتكرب على أدب السلوك لما كان هناك فرق جوهري بينه وبين أعظم عظيم في المجتمع»³⁷ هذا ما حدث لـ "ليزا" التي اكتشفت تلك الحقيقة المرعبة التي طالما حلمت بها أيام كانت في شارع (إنجل كورت دروري لاين)، ورأت فيها سبباً للدخال في الحياة التي لم تكن من نسج الخيال.

لكن تكلف الفرض بين مختلف أبناء المجتمع الواحد، لا يؤدي بالضرورة - إلى التماثل أو التقارب في السلم الاجتماعي لدى أفراد هذا المجتمع.. إذ يضاهي إلى ذلك الاستعداد الفطري لكل فرد، فـ "ليزا" لو لم

من دون أن تكلمها ولو كلمة واحدة، ولكن تبادلنا الحديث من دونها وكيف كنتم سعيدين بانتهاء الموضوع على ما يرام وكيف كنتما تشعرا بالملل من المسألة ككل. ويعدن تصيبك الدهشة لأنها قنفت الخلفين بوجهك ! لو كنت مكنها لرميت بوجهك قضبان الموقف الحديدية»³⁸.

السيدة "هيجنز Mrs Higgins" تنبه ابنها ورفيقه إلى ضرورة أنه كان لزاماً عليهما أن يشكرا، وأن يربنا على كنف "ليزا" بلطف، أو أي تصرف آخر يشعرها بالامتنان؛ كأداء الإعجاب بها وإخبارها بأنها كانت رائعة، لكن هذه الملاحظات، التي تراها السيدة "هيجنز" مفقودة في طباع ابنها المتعجرف؛ لا تمثل سوى موضوع للاستهزاء بالنسبة إليه. فها هو يخاطب رفيقه "يكرغ" قائلاً:

«حسنًا جدًا، بيك، حسن سلوكك، دعنا نلتزم بأخلاق يوم الأحد من أجل هذه المخلوقة التي تقطنها من الحضيض»³⁵. فالمجتمع الأرستقراطي (تمثلاً في شخص "هيجنز") يعزل "ليزا"، ولا يسمح لها بأن تحقق ذاتها المستقلة، وأن تكسب احترامها، بل هو ضدها بسبب تلك الفروق الطبقية، لأنها بدأت حياتها فقيرة معمدة.

معيان النجاح - بالنسبة لـ "ليزا" - كان سلوكها وطريقة كلامها. لكن معيار النجاح لدى "هيجنز" كان نظرة ومعاملة الآخرين لها - لأن العامل الاقتصادي الذي يفرض احترام الناس لا تملكه - موقفه منها هو موقف الإنسان الطبقي الذي يرفض رؤية أبناء الطبقة الدنيا أنداداً له، ولو استطاعوا الحصول واكتساب ما يمتلكه هو من مقدرات ووسائل ترفع من مستواه وتتيح له الانتماء في أوساطه.

"ليزا" - خلال تجربتها - كانت تتخطى في صراع نفسي، من حيث معاناتها من القيم التي نشأت عليها، ومن حياة المجتمع الرافقي

³⁶ - ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب شملان، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د. ط. 2000، ص 12.

³⁷ - لويس عوض، المسرح العلمي من إسكولس إلى فرير مولر، دار المعارف المصرية، د. ط. 1964، ص 348.

³⁸ - المصدر نفسه، ص 284.

³⁹ - مترجمة (بيغاليون)، ص 286.

شهرته. يعيش في اقزواء عن الحياة، وهرب من الناس، كارهها للنساء. ولم تكن هذه الحياة الصحراوية لترضيه؛ بل كان يقف منقبض القلب أمام تماثله للصماء؛ وفي أحد الأيام يجلب من المحجر قطعة حجر ضخمة، ثم يتناول زميله ومنجته ويهوي على الرخامة، مستلهما الحول والقوة من الربة "أفروديت". ويصنع منها تماثلاً للربة ويخرج هذا التمثال غاية في الروعة والجمال. ويشعر "بيغماليون" من شدة جمال التمثال أنه لأجل ما نحت للربة. ما يلبث إعجابه أن يتحول إعجابه بهذا التمثال إلى حالة لفتان شديدة؛ حتى أنه يقع في عشقه، ويتمنى لو أنه يصبح أنثى حقيقية؛ يبثها حبه وأشواقه، ويبرح به الهم والأسى جراء ذلك الشغف الكبير. لكنه مع فلول أعياد الربة "أفروديت"، يذهب لأحد المعابد، أخذاً معه تمثاله العزيز، ويتضرع لها باكياً أن تهب الحياة لهذا التمثال الحجري الأصم، الذي سواه وقتنه، يقول مناجياً: «حسانيك يا ربة الحب، وإجالة القلوب لكسيرة، والنفوس الحائرة أنت، من غير ريب، تعلمين ما ألم بي مبرح هذا الهوى الطارئ، وما تآلم قلبي من هذه الدمية التي صنعتها باسمك ونزعتها لك، فخلعتني... أنت قديرة يا فينوس! فاتفخي فيها من روحك، واشري الحياة في أركانها، ولمنحيتها النضات والأنفاس.. حسانيك يا فينوس! وسلام لك من قلوب العاشقين!» ثم تهمر الدموع من عييه حتى تبلل قمعي التمثال المنصب في المحراب، حينئذ تشر عالماً من المحرقة، حتى أضاء قبة الهيكل؛ فأقبل الكهنة والمصلون يباركونه لأن في اعتقادهم أن ذلك دلالة على رضى الربة. وبعد أن يعود إلى داره وينظر للتمثال في باحة الدار؛ يذهب لينام، ويرى حلماً غريباً يري نفسه يحمل مطرقة ضخمة، ويهوي على كل تماثله التي صنعها ويحطمها، وحتى تمثاله الحبيب فيقوم فزعا من النوم. وعندما يذهب ليطمنن على التمثال لا يجده في مكانه فيعتقد أنه

تكن تمثلك تلك القدرات على اكتساب مهارة تعلم الكلام، لما استطاع "هيجنز" أن يصنع منها ذلك النموذج.

لذا فإن "شو" يعتبر أن كل ما يظهر على أفراد الطبقة الراقية ما هو إلا ادعاء، وكذب، وزيف، اكتسبوه مع الزمن، بفضل ما توفر لهم من أسباب. وأن كل ما يعيونه على أفراد الطبقة الدنيا موجود فوهم، لكنهم يخفونه وراء تلك المظاهر البراقة الرفعة. بذلك هو يسخر من أدب السلوك المصطنعة في المجتمعات، التي نسميها بالراقية... حتى يبين للناس في النهاية أن الأمر كله طلاء خارجي ومظاهر براقة وادعاء فارغ وأن ما حفي كان أعظم، عليهم ينظرون إلى جوهر بعضهم بعض؛ علم يدركون حقيقة انفسهم.

✓ ملخص أسطورة "بيغماليون":

"بيغماليون" أسطورة إغريقية³⁸ صربية في أصاق التاريخ، تحكي قصة نحات إغريقي يدعى "بيغماليون" اشتهر بدهت وصناعة أجمل التماثيل أرباب الجمال عند الإغريق "أفروديت" في جزيرة "قلاص" الجزيرة التي شهدت مولدها من ربد الماء كما تحكي الأساطير- وبالتالي فهي حامية جزيرة قبرص، ولأن "بيغماليون" بطل الأسطورة يعيش على هذه الجزيرة بخصيص فنه وإبداعه أربة الجمال "أفروديت"، ويصنع لها أجمل تماثيل توضع في معابدها. وهناك رمز مهم في القصة في أن يكون "بيغماليون" صانعاً لتمثال "أفروديت"، فالرمز هنا المقصود به أنه على دراية تامة بكل مقاييس الكمال الأنثوي -على الأقل الحسي- وهو ما يجعل الفنان جديراً بصنع تماثيل تعبر عن هذا الرمز الأنثوي القوي حتى يستطيع أن يبرز جمال ربة الجمال.

"بيغماليون" شخصية انغالية فهو يفضل الوحدة والاكتياب على عمله، ولا يتمتع بأي صداقات أو أي علاقات أخرى، بالرغم من

38- ينظر دريني خشبة، أساطير الحب والجمال عند فيونان، دراسة ونصوص، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الصورة، ج 1، ص 173.

3- إبراهيم حمادة، حول الدراما المسرحية في مسرح شو، هومش في الدراما والنقد، ع. 434. المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م.

4- دريسي حشبة، ضابطير الحب والجمال عند اليونان، دراسة ونصوص، دار التوزيع للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة، ط. 1973م.

5- ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دراسة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط. 2000م.

6- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، دط. 2005م.

7- محمد الشرقاوي، برنارد شو والمسرح الاشتراكي، سلسلة مذاهب وشخصيات، قدار القومية للطباعة والنشر، 1964م.

8- محمود السيرة، أدياب معاصرون من الغرب، نشر وتوزيع دار الثقافة، بيروت، لبنان، دت.

9- لويس عوض، المسرح العالمي من إسكولس إلى آرثر هيلر، دار المعارف المصرية، دط. 1964.

10- G.C.Thomley and Gwyneth. An Outline of English Literature. Longman

11- Margaret Shenfield, BERNARD SHAW Les Ecrivains par L'Image, texte français de M.Matignon, imp aux Pays-Bas, 1967.

.....

سرق، لكنه يسمع صوتاً من إحدى الحجرات يناديه: «بيغماليون.. بيغماليون... أرق إلى هنا... هلم إلي!!». يتجه ناحية الصوت... فيجد التمثال الذي صنعه، لكنه هذه المرة حيّ ككل البشر. ويقول له التمثال الذي دبت فيه الحياة أن الربة «أفروديت» قبلت توصلاته وحولتها إلى أنثى، وأنها أطلقت عليها اسم «غلانيا»؛ وهنا يرتمي «بيغماليون» في أحضان «غلانيا»، وهي تقص عليه قصتها المعجزة.

لكن الأسطورة لا تنتهي هذه النهاية السعيدة؛ فالمصادر التي تكمل الأسطورة عديدة ومتنوعة. فنذكر أن «غلانيا» التي وضع فيها «بيغماليون» حلالةً، هي أصبحت بشرية بكل معنى الكلمة بارعة في إيلامه، وهي تحمل كل وشائج وسقطات الأنثى. فهي تحب مع العبد الذي يملكه، ومن هنا تنشأ لديه فكرة أنه أخطأ حينما طلب من «أفروديت» أن تهبها الحياة؛ لأنه بذلك قد هبط بها من سماء الكمال إلى حضيض النقص البشري. حتى بعد أن علقت إليه، واحتضنته في أحضانها، وجد فيها الأنثى التي يصعب على العنان التعاضد مع استنهاضها؛ وبالتالي فقد أخذ قراره في أن يعود إلى «أفروديت»، ويطلب منها أن تعيدها مرة أخرى تمثالاً حجرياً كما كانت. ستجيب «أفروديت» إلى طلبه. وتعود «غلانيا» إلى طبيعتها. لكن «بيغماليون» يجد في عودتها لصورتها الحجرية وحشية كبيرة لأنه يفقدها كأنثى بعد أن تعود على وجودها في حياته، وقيل أن يعاود الكرة ويهبط بها من سماء المثال مرة أخرى، يثور على ضعفه ويحطم التمثال فيحمله إلى قطع صغيرة.

✓ قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1- جورج برنارد شو-بيغماليون، تر. حسيام صادق التميمي، دار البحار داروكسية الهلال بيروت، لبنان 2005م

- مهمة السيدة وارن، تر. حسيام صادق التميمي، مرا. أميرة كيوان، دار البحار، بيروت، لبنان، 2004م.

2- أحمد خلكي، برنارد شو تاريخ حياته الفكرية، منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ط. 1967.

احضني البدر ونامي

ابراهيم قارعلي

قد رمطني مقلتها بسهام

عجبا قد أردفتها بابتسام

إنني من ضحاك شهيد

فارحمي قتلاك من غير انتقام

تركنتي مثل عصفور جريح

ليس يرجي برؤه رغم التثام

إرحمني وارحمي في فؤاد

طالما غناك من حلو الكلام

يالها من طعنة قد صوبتها

نحو قلب فاستقرت في العظام

أنت من أسكرته هيهات يصحو

لئيل نشوان من غير مدام

ويحها قاتلة من غير حق

ويلتاها من بريء مستظام

لم يكن بالعاشق الولهان لكن

شرب الحزن كؤوساً في الظلام

أي دين قد أياح اليوم قتلي

كيف بالله ومن غير اتهام

إنما يشكو من الأحزان قلبي

لست أشكو من تكاليف الغرام

هل حرام قتل أسراك حرام

كيف لم تدري حلالاً من حرام

لم أكن أدري الهوى وحر قلبي

ناح في أيكته مثل الحمام

لست بالحاقد إن أغراك قتلي

فأسفري لا تختفي خلف اللثام

كيف يغدو مثل عصفور فؤادي

قص صياد جناحيه أمامي

أحسني القتل ففي الموت جمال

لن يراه أبداً غير الكرام

ما على القلب إذا يشكو ملام	ولتجودي ذات ليل بوصال
ما عليه أبدا أي ملام	أرسلني طيفك في جنح الظلام
من يملك القيد عن قلب أسير	أيها الليل متى تشرق شمس
لم يزل ينزف دوما كالغمام	أو يلوح البدر بعد التمام
كَيْفَ تُرْمِنِي يد تأسو جراحي	كم عصرنا كالعناقيد نجومًا
يا لها من رمية من غير رام	تتدلى فوقنا دون احتشام
كيف بالجرح يداويه جريح	حلوۃ المينين والأحلام سكرى
بات يشكو ويعاني من سقام	عذبة الأنغام في انسجام
عجبا توقظ في الليل جراحي	طلما أرسلت في عينيك شعرا
كرضيع بات يبكي من فطام	رددته بعدنا كل الأنام
من يداوي غيرك اليوم جراحي	إتركني أرقب النجم وحيدا
فلتكوني بلسما والجرح دام	وافتحني نافذة قبل المنام
إنما يشفي جراحتي رحيق	إنني أرسلت بدرا فلتطلي
فلتكوني وردة في كل عام	واحضنيه مثلما الطفل ونامي
طلما أشتاق من غير رجاء	قمر من جبهك اليوم تدلى
وبخلت القلب حتى بالسلام	أم ثريا فوق صدر كالوسام

لا تذهبي...

شعر: عادل محلو

- 1 -

هتفت إليه عيونها وهيأها
فاهتز عمره واستفأق غرامها
كم ذا تعقب في الحوالب لجنه
يجلّو الهموم سكونها وكلائها
فاظفر من أثر الجراح خنفسه
إن الصبايا لا تطهر سبائها
لو أن في العمر المعلق فسحة
لأضاء من وجم الحبيس ظلامها

- 2 -

نادته ... والدنيا تشق وجفها
وتعلقت زمن الزيم عظامها
قائبة من بين الخطام تزحج
يرجيه في ظلم الحياة يماها
فتقى ظلّول العمر زهو فرائه
يسمو على حور الجنان تماها

- 3 -

خطت بجفبه في المساء يمانه
فبكت حداثتي روجي وخيامها
وغدت خرمطة عمره لا تهتدي
شذت طفايزها . وفرق قواها
لم يدركها تفتحت قبرائنه
لما تبسم في الجناح سلامها
فبحث وثوب العاشقين دموعه
وشفا بؤس العالمين مذامها
وبنت على كنف النجوم مدينة
ذمها الزجاج، وخلفها وأمانها

- 4 -

هتفت إليه فضما: "لا تذهبي
أنت القصيدة غيها وغماها
لا تذهبي فالعمر جد مسيره
ومزاجي قد زفرت أعلامها
لا تذهبي فالله خط ذروبنا
بصخائبي وتكسرت أعلامها

حوار مع الكاتب مصطفى بلمشري "النقد الأدبي وجودة الأسلوب وجودة الموقف"

هاوره: عبد الرحمان عزوق (الجزائر)

مصطفى بلمشري كاتب وناقد جزائري ذو حضور متميز في المجالات العربية وللندوات الثقافية والأدبية. قد حظيت كتاباته ودراساته المتنوعة باحتراف ملحوظ في العديد من المنابر في الصحافة الوطنية. وقد جاءت أعمال الناقد تأسيسات معرفية وأدبية عميقة لخطاب ثقافي جزائري يراعى على تجاوز حالة الركود نحو أفق رحبة. يندس الناقد مصطفى بلمشري في كل دراساته النقدية التي تجمع بين التحليل والتقييم الموضوعي والتسجيل الصائب لحياة معاصر من الشعراء والأدباء الجزائريين، ويبت تمثيلاً في التاريخ لحركة الشعر الجزائري المعاصر، إذ يتوهر فيه الناقد على تفاصيل المسيرة الأدبية لحياة عدد معاصر -كما قلت- للذين قام الشعر الجزائري المعاصر على اكتافهم عطاء قرابة ثلاثين عاماً وريادة، ولا يزالون يقدمون مادة أدبية في مستوى أدب الشعوب الأخرى مشرقاً ومغرباً.

والناقد مصطفى بلمشري في دراساته المختلفة لا يقدم مادة أرشيفية غنية ومتنوعة، يحتاجها كل باحث الأدب العربي والجزائري، خصوصاً، فحسب لكن يتوهر على طرق التحليل والفهم فيما، ربما لا يفي التاريخ، من حيث هو نمط في التفكير، والفهم وفرع يصح التسجيل السالم للوقائع والأحداث تاريخياً، ورؤية متحصرة. وفي هذا الحوار نلاحظ أن الناقد العربي يماثله بهذا المطلق كتحاه وأسلوب عمل، يمكن أن يكتشف، درى جديدة وأفاقاً إنسانية رحبة، وعوالم اجتماعية تربط بالهدف بسمة والبناء والتحول الاجتماعي.

س/ قيل: إن كثيراً من أرائنا حول الأدب الأجنبية ليست إلا صدى للعلوية التي تحيط هذه الآداب، فإن عدوى الدعاية هذه يصيبنا ويتغلغل في مفاصلنا، ولا يعود أحد قادراً استتصاله بعد ذلك، ما رأي الأستاذ في هذا القول؟ في البداية، لا بد من الإشارة المثاقفة التي هي باءة للاطلاع على الآداب الأجنبية والثقافة العالمية، كما أن الإفتتاح على الأحرار باعتباره متوقفاً في جميع الميادين وكان سابقاً إلى مناهج نقدية حديثة وتيارات هبة معاصرة، كان لزاماً على نقادنا العرب مسابقة هذه العلوم ومواكبة هذه الآداب عن طريق الترجمة، ومن الطبيعي، إذاً، وجود هذا التطلع لإنشاء أدب جديد ونقد معاصر يعبر عن روح عصرنا طالما أن الحضارة، وبعبارة أكثر تحديداً، إن المثاقفة هي المحرك لروح أمتنا العربية، ولكن سرعان ما أدى هذا الإفتتاح الثقافي إلى توريد آراء العربيين حول الأدب الأجنبية، وبالتالي أصبح نقادنا العربي صدى للآراء التي تدور حول هذه الآداب، لأن بعض الدراسات الجامعية والأكاديمية ساهمت في استمساخ القيم الثقافية ونقل الآراء العربية باعتبارها نموذجاً أعلى، ذلك أن الغياب الفكري النقدي يوجه هذا الإلتباس النقدي ويسد الثغرات المصاحبة لنقل الثقافات الأخرى عن طريق الترجمة المشوهة، وهذا يؤدي حتماً إلى تعزيز الآراء العربية.

ومما لا شك فيه، أن نقادنا الأدبي الراعي يعاني من إشكاليات لأنه يفقد تلك النظريات الفلسفية، وينتقل إلى المناهج النقدية المعاصرة، وهذا جعل أرائنا حول الأدب الأجنبية إلى صدى لآراء الأحرار، فلم يعد أحد منا قادراً للتوصل منها، لأنها تأصلت في فكرنا النقدي، وأصبح نقادنا يلجأون إلى هذه الآراء من خلال عمليات اجترار أنت إلى قتل حاسة النقد كذا المتلقي بشكل يجعله يتقبل جميع القيم والآراء الأجنبية دون التمييز بين جيدها ورديتها.

هناك إلى جانب ما سبق الإشارة إليه نقطة أخرى، هي أن الوعي النقدي الأصيل يرفض التجرد عند التقبل والاندماح في ثقافات الآخر. ومن المحب أن يرى النقد الأدبي العربي يقبل بجميع الآراء العربية ولا يثير حولها أي تساؤل أو جدل، أو قلق فكري، وكلّ هذا الإنسحاق وراء ثقافة الغرب والتفوق في الإنتماء إليه، لا يؤثر على مصير نقده العربي.

إلا أن هذا لا يعني أن جميع المشاكل التي اعترضت مسيرة الحركة النقدية العربية هي نابعة من الهيمنة العربية على ثقافتنا وفكرنا النقدي، إنما - لا مناعة في القول بأن الفضل الذريع في التصدي للظاهرة العربية - من يلق عدد من النقاد العرب حذرين من كثير مما يسمى بالروايات العالمية أو الشعر العالمي، أو الأدباء العالميين، فمثل هذه الفكرة ليست إلا إفرازا أوروبيا شاع في زمننا مع شيوع كثير من الأعراف الأوروبية والسيطرة الأجنبية، وفي نظر الأستاذ بلمشري، هل أصبحت أوروبا هي النموذج الحضاري الذي لا يستطيع مستطيع أن يرفض بعض جوانبه؟

من الصعوبة بمكان وضع ملامح محددة لأراء النقاد العرب حول الروايات العالمية أو الشعر العالمي، ومما لا شك فيه أن هذه الآداب الأجنبية باعتبارها إبداعات منطوية شكلا ومضمونا، تجاوزت المألوف، وبلغت الذروة في العطاء الفني والجمالي، وهذا ما جعل عددا كبيرا من النقاد يفتقون حذرين من هذه الآداب العالمية لأنها تركز النموذج الغربي وتروح له وتتبر له دعابة مستعملة لأغراض أبية.

وبعبارة أكثر تحديدا، إن أدبا العربي ونقودنا متأخرة بشكل ملحوظ في التعرف على التيارات والمذاهب الأدبية الغربية وعلى المناهج والإسهامات العديدة المعاصرة، وبهذا، أصبح أوروبا النموذج الحضاري الذي يقتدى به، لأن مناهج النقد العربي المعاصرة والراهية غير قادرة على التمثل والاستيعاب وكل كتابات النقد مستندة لأغراضها لأنها لا تستند إلى مدارس نقدية واضحة المعالم وتعاني من قصور المطلقات والأدوات النقدية الملائمة لمعالجة النصوص الأدبية مسألة منهجية موضوعية وتربوية وهذا يعني أن معظم الدراسات النقدية، تبقى منغلقة في مفاهيم ومناهج لا تمت بصلة، لموروثنا النقدي الأصيل.

إننا غير مفتنعين بالمناهج المتقدمة عن أوروبا، كإطار مميز للممارسة النقدية العربية، لأن ظروف النشأة والمكونات ومسار التطور والتطور متغيرة بالحكم، ومن ثم فإن كل تعميم كمثل هذه المقاييس النقدية لا يقد إلا خصوصية الاتجاهات عددا، وفي اعتقادي أن مهمة وضع هذه المناهج النقدية موضوع التساؤل والإحتمال هو توحى الاستفادة منها مع مراعاة خصوصية المعطيات العربية مع الرجوع إلى المستودع النقدي العربي بحثا عن أفضل أدوات التحليل والتغيير.

كما أصبح من البديهيات أن الإفتتاح على مختلف مناهج النقد المعاصرة ومشاربها الفنية بعية توظيفها توظيفا سليما بعد غربلتها وتصفييتها للإبقاء على ما يلائم خصوصية أدبنا من أجل تمهيد السبل القومية للتحديد الأدبي المأمول وتحقيق نهضة فكرية معاصرة لما قامت عليه النهضة الغربية.

من هذا الباب نجد أنفسنا صرحاء وصافقين حين نعلم أن عددا من الروايات، مثلا، روايات رديئة بعد أن قرأنا ترجمتها إلى العربية، وألنا نجد طاقة متفجرة في آثار عربية كثيرة مثل رسالة الغفران للمعري، ولا نجد مثل هذه الطاقة في أي عمل أدبي أوروبي اصطحننا عليه بلغة كبير وخالد، وما رأي الأستاذ بلمشري في هذه القضية؟

من الواضح، أن الآداب العربية، بما فيها الرواية العربية التي استثمرت القيم الفنية والجمالية واعتمادها على المرجعية الفكرية العربية حققت لها تميزها وجودتها بدرجة كبيرة من الموضوعية، رد على ذلك، أن الرواية

العربية اعتمدت على المكون التاريخي في ظل الإطار المرجعي والفني في البناء والدلالة أصغى سمات يصعب استبدالها وتغييرها، وبعبارة أدق أن الرواية العربية ارتكزت على مصدرين هما الذاكرة التاريخية والمخيلة الإبداعية. وهذا يصفي بنا إلى القول: إن الرواية العربية المعاصرة عبرت عن أوضاع وملازمات جديدة تتلاءم مع طبيعة الحياة العربية المعاصرة، إلى حد أننا نرى بأن معظم الروايات العربية التي تندرج في هذا الإطار، تعبر عن الحالة الاجتماعية والسياسية المأساوية انطلاقاً من مستويين: مستوى الذات ومستوى الواقع، هذا بتحديد ما يجده مثلاً ومجسداً في الرواية العربية.

ولا يخفى على أحد، أن الرواية العربية المعاصرة أخذت تشق طريقها باحثاً عن شكلها وقوامها الفني، أمله في الجمع بين البعدين الجمالي والفكري، وإن أبرر ما يطلعون به الراهن الروائي العربي، أنه على العموم يجري في اتجاه أسلوب حديث، إضافة إلى أن الروايات العربية كانت تليسات معرفية وأدبية عميقة لحطاب ثقافي فكري عربي يراهن على تجاوز حالة التأثر والإستلاب نحو أفاق رحبة تجعلها أكثر إتصالاً بواقع الأمة وأكثر تعبيراً عن همومها الراهنة وقضاياها اليومية والمصيرية، بحيث استطاع بعض النقاد العرب أن يحرخوا إبداعهم الروائي من المحلية إلى أفاق العالمية، وهناك جدال نقدي وغيره من القضايا التي تدور بين الأدباء والنقاد، حول كيف يتحقق التوازن بين الموروث الروائي وتقاليد العربية وبين المفاهيم والقيم التي تظهر في الرواية العالمية؟ لم يتطلب الأمر الأحد بأساليب الراهن الروائي العربي حتى يتم مواكبة العصر؟ وتلوصيح هذه القضايا يمكن القول بأن التحولات الحاصلة في الفكر والثقافة عملت على إحداث ثقلات نوعية في الإبداع الأدبي عامة والروائي خاصة ويمكنه من فتح ثقافة وموروثه الخاص على العديد من الأشكال الثقافية الأخرى، البعيدة والمعاصرة وذلك من أجل الإستفادة من كل القيم الجمالية التي تنوفر عليها الروايات.

س/ الحديث عن النقد بقودنا إلى الحديث عن النقد في الجزائر.

ما رأي مصطفى بلعشري في النقد الجزائري الراهن؟

في الحديث عن النقد الأدبي قضايا متعددة لعل أبرزها قضية تلج منها سائر القضايا الهامة في حياتنا الأدبية هي قضية الوعي النقدي ومدى تمثله وتجسده في الممارسة. مع العلم أن مهمة النقد الأدبي مقدسة، لأنه فاتح لقراءات متنوعة ونصوص جديدة، والنقد كممارسة فكرية مرتبطة النتائج الأدبي، بمعنى أنه تابع للإبداع لصيق للعمل الأدبي.

وإذا حصرنا الكلام بالنقد الأدبي، نستطيع القول، إن النقد يأتي محصلة لجملة شروط ثقافية وأدبية وفكرية وفلسفية ولهذا يفترض أن يكون رائداً وموجهاً وضمانة لسلامة التطور الأدبي، وحاملاً لقيم الحرية والتبادل الفكري والتقدم، ولكنه في الوقت نفسه يعاني من أعراض ضعف كثيرة تحد من دوره ومصداقيته، وتتلخص الأزمة النقدية على المستوى الثقافي بشكل فقدان المعايير العامة وطغيان اتجاهات ثقافية وفكرية شديدة المحافظة والتوقف. كما أن المواجه المعاصرة الوافدة لم تترسخ في ثقافتنا الأدبية، مما يجعل النقد غير قادر على العوص في جوهر النص ليبحث عن حقائق الإبداع فيه، ومواطن الجمال ثم اكتشاف مستويات جديدة في هذا النص أو ذلك، وبضفاف إلى ذلك اتحداً للقيم الحقيقي للتفكير النقدي، والإنفتاح إلى الأسس التي ترتكز عليها المفاهيم الفكرية المسؤولة عن هذا الفصور الذي يستشعره في حياتنا الأدبية والثقافية، لأن بعض النقاد احتاروا مواجههم وأنواتهم الإحرائية التحليلية من مستودع المناهج الغربية بدون وعي أو غربة، فتمثلوها جملة وتكصيلة دون هضم واستيعاب جيد لهذه المناهج.

وهذه الإطالة على واقع النقد الأدبي العربي نقودنا إلى الحديث عن أنفد الأدبي في الجزائر، فإن المنتبج الحرية النقدية في الجزائر، بإمكانه ملاحظة بعض النظرات السائدة فيها، منها:

نظرة تمارس النقد وكأنه إنتاج أدبي آخر مواز للنص الأدبي موضوع النقد، الناقد هنا يقدم فهمه للنص في نص أدبي آخر، والنقد هنا يتحدد كإنتاج أدبي فإذا كل النص الأول موضوع النقد، إبداعاً، قبل هذا إبداع آخر ولكنه مواز له. ونظرة ثانية تمارس العملية النقدية كشرح وتفسير للنص الأدبي، يقول ما يقوله النص بلغة ثانية، وفي هذه القراءة الشرحية التفسيرية يحتقن النص، ولا تسمح لتحديد للقراءات بتعدد بنى الفكر لدى النقاد والقراء.

ونظرة ثالثة تتعامل مع الذات المبدعة من خلال العمل الأدبي، وبهذا تتحد العلاقة بين الناقد والأديب طابعاً شخصياً، وإلقاء الضوء على طبيعة الممارسة النقدية في الجزائر نقودنا إلى الكشف عن الوعي الفكري وتأرجحه بين الذاتية والإتباعية والموضوعية العلمية، وذلك يحضن لتيارين في مستوى الوعي الفكري والثقافي عند النقاد، ولا نعورنا الأسئلة للبرهان على الطابع اللاعقلاني للثقافات بين الممارسات النقدية وهذا يعود إلى إعدام نظريات نقدية فلسفية تستند إلى مدارس النقد المعاصر، فبرغم الدراسات التي كتبت بقصد توضيح ونجلية أصول أزمة النقد في الجزائر، فإن الحجة مارالت ماسة لإعادة النظر في المصطلحات والأسس التي ترتكز عليها مفاهيمها الثقافية ومنطلقاتها الفكرية المسؤولة عن هذا المأزق الذي نستشعره في كل ميادين الحياة الثقافية والأدبية.

وعليه لا مخلص لمنطوقاً الفكرية أن تتساوق مع تطور المعارف الإنسانية، ومع ما يستلزمه السحنث والتجديد للخروج من دوامة تقليد لا واع للمناهج النقدية العربية، ولا نعتقد أن نقطة انطلاق جيدة وسليمة تتمثل في بحث التراث النقدي العربي والأحد عن الغرب نظريات وقيارات ومفاهيم تستجيب لحاجة الأدب العربي وتضمن له الاستمرارية لتداوله القأحر العلوم في ممارستنا النقدية.

س/ هل هناك ناقد عربي أثار انتباهكم أكثر من غيره، إن وجد، ما سبب هذا الانتباه؟

من الأهمية بمكان، بأن مطالعائي الأديبة حملتي دسما على صلة بالأدباء والنقاد العرب الذين أثاروا في تكويني الثقافي وفي مساري الأدبي وفي ممارستي النقدية، وأهم الأسماء البارزة على الساحة العربية في مجال النقد الأدبي استوفيتي بعضهم مثل بوشوشة بن جمعة، محمد الدشومي، محمد مصاييف، عبد المالك مرتاض، جبيب العوفي، محمود طرشوشة، جابر عصفور، ولكن أكثر الأسماء النقدية التي أثار انتباهي أكثر من غيرها، فهو بن جمعة بوشوشة، الصادق شرف، فهذا الأخير يمتلك رؤى نقدية معمقة، حددت بموضوعية، وازاهة فكرية، اتجاهات الشعر العربي في المغرب العربي، ودراسته عكمت بوضوح الوعي النقدي، فعرفت كتاباته بالغنى المفهومي للنقد وغزارته، كما كانت له جراءة أدبية في اقتناء تحولات الرؤى والمناهج والصيغ المعرفية للنقد الأدبي، وتنطيره، مما جعل النقد يرتبط بنظريات معرفية وعلمية وفلسفية ومنهجية متنوعة المشارب ومتقاطعة الحلفيات. وإجمالاً فإن نقده ارتكز على معايير إجرائية ومنهجية وتاريخية ووظيفية، وبهذا يكون الناقد بن جمعة بوشوشة، قد رصد نوعي استراتيجيية النقد الأدبي المعاصر نزعت نحو تأسيس منهج ذي وظيفة محددة من خلال وسائل ملائمة وغايات واضحة، وهذا ما يبين عمق تصور الناقد لموضوعاته.

س/ نلاحظ أن الكثير من النقاد الأجانب في مجالات الأدب لا يستشهدون بالأجانب حتى في الحالات النظرية العامة، وعندما نحن قلما نستشهد بلقبنا، ما سبب ذلك في نظر مصطفى بلشمري؟

من الأهمية بمكان، الإشارة إلى نقدا العربي في عصور ازدهار الحضارة العربية حتى عصر النهضة والعصر الحديث ظل هذا النقد متماكباً ومركزاً على الموروث النقدي العربي الذي تساهم في تشكيل رؤية

عصرية لطبيعة العملية النقدية، وبعد اتصال العرب بالغرب وانفتاحهم على الثقافة العالمية والتيارات الفكرية والمناهج النقدية المستجدة كان لزاما على النقد العربي أن يتساق مع تطور هذه المعارف الإنسانية والتيارات العالمية، من أجل تطعيم فكرنا وتلقيح نقدنا العربي من أجل المساهمة الفعالة في حدوث هذا الإنبعث الثقافي، المواكب للحدثة والتجديد، وهذا في رأيي، ما جعل النقاد العرب يستشهدون بالنظريات النقدية العربية بغية رفع نوعية الإبداع الأدبي وتنقيحه بالروى الفنية الجمالية المتطورة، والسبب الجوهري في اعتماد نقادنا على نظريات العرب والاستشهاد بها، هو الخروج عن التراث الذي يعتبر في نظر البعض العبء الثقيل الذي يعرقل شيئا ما السير إلى المستقبل، والإنعلاق في مستودعه يعيق عملية التطور الفكري والتطور النقدي. وعني عن البيان أن الغرب كان سباقا إلى استحداث هذه النظريات النقدية والروى الفكرية المعاصرة التي وصعتها في قلب العصر وقطب رحاه، فأصبحت معارفهم المتنوعة تشع حارج حدودهم، ولهذا فإن النقاد الأجانب لا يستشهدون بالأجانب لأنهم يمتلكون رصيدا ثقافيا وفكريا، يحسمهم عن الاعتماد على الغير، مستودعهم النقدي يسمح لهم بتعديل حياتهم الثقافية وتنمية قدراتهم الإبداعية وتوليد رؤى نقدية جديدة تهدف إلى إحداث النقلة النوعية في الحضارة الإنسانية إلى أقصى الحدود.

س/ ما هي آخر دراسة أجزتها، وما موضوعاتها؟

إن آخر دراسة تعنت عموما (المدونة الشعرية الحداثية بين المعطى الإبداعى والمعطى النقدي) وهي محاولة قد سبقتها دراسات تحاولت الإبداع الشعري في الميدان النقدي ففي هذه الدراسة يتجلى فيها الموقف النقدي الذي انطلقت منه لمواجاة الإبداع الشعري وقد استندت في هذه الدراسة إلى عملية التحسس الفني والتدقيق الجمالي، كما اعتمدت أخيرا على التفكير النقدي الموضوعي لاستجلاء قيم الإبداع الفني وللكشف عن حقيقة الأبعاد والمضامين الخفية التي ترتبط حكما بالعمل الشعري، ولا أدعي في هذه الدراسة أنها عطت جميع الحركة الشعرية الجرائرية، إنها على العكس، هي قراءة في مجموعة من النواوين وأتيح لي الإطلاع عليها، فانتقيت منها فصولا لغفت انتباهي بقيمتها الأدبية، بالإضافة نوعية المعالجة التي طرحتها هذه القصائد بأبعادها الفنية ومدلولها الإنساني. فهذه الدراسة مشاركة متواضعة لعلها تساهم في تغطية جزء يسير من حركة الإبداع الشعري في الجزائر الذي كانت شعرية التشكيل ورهانات تلقي القاسم المشترك العام بين هذه القصائد دون أن تكون بالضرورة تامة للتطابق.

كلمة أخيرة لئلا أقرأ مجلة التبيين للغراء

أقدم جزيل الشكر لأسرة مجلة التبيين وللقائمين عليها، لأنها فتحت صدرها لأدلي بهذا الحديث المتواضع وسحبت لنا بالإفصاح عن آرائنا وتوصيحي روايا حول الكثير من القضايا التي تهم حياتنا النقدية كما أدعو للقراء الكرام إلى اقتناء هذه المجلة القيمة والتمتيز لأنها منبر ثقافي جاد يسعى حثيثا وبجد صادق لخدمة الأديب والنقد والفكر. وإبني أسأل المولى العلي القدير التقدير أن يمد هيئة تحرير مجلة التبيين بالبور والتوفيق لمواصلة إصدار هذه المجلة بصورة مشرقة وثوب قشيب بدع.

التجريب وجماليات الخطاب القصصي الجزائري المعاصر.

- جمالية العتبات نموذجاً -

علاوة كوسة

جامعة جيجل

كفن أدبي داخل المنظومة "الرمالية" والأدائية الجهادية والنضالية ذات البعد الوطني حيث "أخذ الغضب الشعبي اتجاهين: الثورة المسلحة من جانب، وسلاح الكلمة من جانب آخر، فصبوها في جميع الاتجاهات، وبشئ الطرق، نثرا وشعرا، قصة وقصيدة"⁽⁶⁾، وبذلك أرادت القصة الجزائرية القصيرة ضمان خلودها من خلال الاقتران بأهم حدث يطلق بذكرة الشعوب وهو الثورة التحريرية لأنها باب إلى الحرية التي ينشدها كل إنسان، ولأن "الفن القصصي حياة الإنسان، يجد فيه ذاته وأفكاره ويحقق من خلاله أممته ويظهر وجهه"⁽⁷⁾

وإذا كانت القصة القصيرة قد انتزعت فنيها بتعلقها مع الثوري فبأنه وبعد انتزاع الشعب الجزائري حريته، ونيله استقلاله فقد "تطوّرت القصة فترة ما بعد الاستقلال بفضل حالة الاستقرار السياسي والاجتماعي الذي ظهرت معه مؤسسة قوية فاعلة، ووزارة الثقافة... هياكل ثقافية، ملاحق ومجلات متخصصة"⁽⁸⁾، وعوامل أخرى عديدة من خارج النص جعلت المجاميع القصصية تنعش من الذاخل وتزدهر فنياً وتعاقد الجمالية التي هي غاية كل فن، "وقد تعددت مواضيع القصة الجزائرية بعد الاستقلال بين الثورة كحاضر، والثورة كحاضر... والهجرة إلى المدن أو الهجرة إلى الخارج"⁽⁹⁾، وقد انفتحت فنياً على التجريب في شكلها تماماً كما تنوعت موضوعاتها، وبدت ملامح الجمالية تبرز من مطلع جيل السبعينيات حيث "تميّز النصف الأول من السبعينيات خاصة بظهور مجموعة هامة من الأسماء الجديدة الشابة، يمكن أن نذكر منها -في مجال القصة- على سبيل المثال لا

لحلّ المنتبّع لسيرورة النص القصصي الجزائري القصير -منذ النشأة إلى الآن- يشهد تلك السيرورة من شكل إلى آخر، فأول ما ظهرت فيه القصة الجزائرية "ظهرت في شكلها البدائي (المقال القصصي/ الصورة القصصية) وقد ظهرت معاً في أواخر العقد الثالث"⁽¹⁾ من القرن الماضي إلى أن شهدت -القصة- أدلحة من منظور المدرسة الإصلاحية التي أولت أهمية للموضوعاتي على حساب الفني الجمالي في النص القصصي إذ "اتخذت هذه النشأة القصصية الأولى المنعزلة طابعاً إصلاحياً صريحاً"⁽²⁾، لنشهد بعدها ثورة القصة في قصة الثورة وذلك خلال مرحلة الخمسينيات "لأنه نشأ لدى الكتّاب في ذلك الوقت الحافظ الفني لكتلة القصة"⁽³⁾، وقد اتخذت القصة يومها من الثورة موضوعاً لها بكل تفاصيلها وتمفصلاتها الواقعية المعيشة "إذ خلطت خطوات هامة نحو النضوج الفني باتجاهها نحو الواقعية، متخلية بذلك عن تلك المحاولات القصصية البسيطة في معظمها، التي ظلت ربما تراوح مكانها في إطار المواضيع الإصلاحية والاجتماعية"⁽⁴⁾

وإن اقتران النص القصصي بالموضوع الثوري قد كان في خدمة الطرفين/ الحدين "لأن الثورة كانت من أقوى عوامل تطور القصة وازدهارها وحروجها من دائرة المألوف، والمتشابه والموصوعات الجاهزة... وقد وجد الكتّاب فيها منبع الخصب الذي يغترفون منه، فاستمتموا منها أبطالهم من دنيا الواقع وسط الدم والذهب"⁽⁵⁾

ومن الطرف الآخر وباتكاء القصة القصيرة على المرجع الثوري بكل محاولاته فقد تركزت

تذكر فيه دراهبات عميقة كثيرة، ومتابعات جادة -على خلاف لجناس أدبية أخرى كالشعر والرواية- لدواع غامضة أو ربما "لأن القصة من أخص فنون الأدب وأصعبها على التقييم والنقد الموضوعي، وهي تحتاج إلى بائد متخصص ومتجرد"⁽¹⁶⁾ لذلك تحاشتها أقلام الدارسين...

وإن حديثنا عن النص القصصي الراهن - نص الألفية الثالثة- أو عن راهن الكتابة القصصية في الجزائر هو حديث عن ملامح التجريب على أكثر من صعيد تشكيلي لهذا النص: معماريته، تفصيلاته، تسييجاته، إجلالاته، وتعلق كل هذه البصمات مع المضامين والموضوعات هنا من جهة، ومن جهة أخرى بين "الحيزية" التي صار متلذذا عنها بين النص الأصلي/ الأساسي والنص الموازي من حيث إن هذه "الموازيات النصية هي التي تهيئ المتن ليكون كائنا مُمَيِّزاً"⁽¹⁷⁾، إذ لم يعد دارس ينكر ما لهذه العتبات من دور ليس فقط تهييئيا، تمهيديا لولوج عالم النص الأساس ولكن "بهذه العتبات: الطوارق، المُتَمَيِّزة، التمهيد، الهوامش، ومن خلالها يتلخّص القارئ/الخبير الخارج (القارئ) والداخل (النص)"⁽¹⁸⁾ إذ صارت هذه النصوص الموازية/ العتبات الرابط بين المبدع والمتلقي مرورا بسحر للنص مقولة/ رسالة/ شيفرة.

وإن "الأبحاث اللسانية والسميائية، وتحليل الخطاب أولت العتبات عناية خاصة تجعل منها خطابا قائما بذاته، له قوانينه التي تحكمه، لا غرابة في ذلك ما دامت العتبات في حقيقتها تصير نمطية نص مواز للمتن"⁽¹⁹⁾ تسيير معه بذات الأهمية في قول ذاته، ومقصديته ما دامت "مناخات إجرائية تمندب مجموعة من المعاني تساعد على فك رموز النص، والوقوف على تضاريسه وطلاسه"⁽²⁰⁾

وبدت المجاميع القصصية في العشرية الأخيرة مستجيبة محولة بنصوص موازية كثيرة، وعتبات مكثفة ذاتية وغيرية تحيل على التاريخي، التخييلي، الشعبي والأسطوري، حتى غدت هذه النصوص الموازية لا تساعد على ولوج النص وإفكاكه بكارثة المتن فحسب، بل تقول المتن كله وأكثر، وتلج النص، تخترقه،

الحصر الأسماء التالية: أحمد منور، بقطاش مرزاق، مصطفى فاسي، بشير خلف، جروة علاوة وهيبي، عبد العزيز بوشفيرات، محمد حرز الله، مصطفى نطور⁽²¹⁾ وغيرهم كثير، وكان هذا المنيل الهائل من الحبر القصصي نتاج ظروف ساعدت على ذلك: من تحسن المستويات الثقافية، الاجتماعية، ومدد الفعل السياسي الموجّه، فكان إثر ذلك كله، التعدّد الموضوعاتي المتجدّد، والأثر الجمالي العميق، والوعي في التعامل مع النص القصصي، فجد من كتاب القصة "من لجأ إلى استخدام الأسطورة، والحكاية الشعبية أو القصص الشعبي القديم، وهناك تجارب قصصية قليلة استخدمت الخيال العلمي"⁽²²⁾ كقصص محمد الصالح حرز الله وجيلالي خلاص.

ولكن على اعتبار أن الثورة التحريرية مرحلة أولى في الأدب الجزائري الحديث، والثورة الزراعية كمعطى اجتماعي/ سياسي تغيّلت ظلاله النصوص القصصية الجزائرية بتنوّع موضوعاتي فني لافت فإنه يمكن اعتبار أحداث أكتوبر 1988. مرحلة ثالثة/ ثورة انقيية ثالثة، في مسار حركتنا الأدبية الجزائرية المعاصرة.⁽²³⁾ حيث "يجب النظر إلى انتفاضة أكتوبر 1988. كمرحلة ثالثة في تاريخ الأدب الجزائري... عملت على تعميق الإشكالية الأدبية عموماً"⁽²⁴⁾ وهنا كانت القصة القصيرة الجزائرية مفتوحة على أفاق التجريب وعلى كافة المناحي الفنية/ الجمالية والموضوعاتية وبعدها واكبت "القصة القصيرة في الجزائر الأحداث النووية وواجهت فنيا حربية المعايضة التي تجسّدت في كم هائل من النصوص"⁽²⁵⁾ ومنها "اللغة عليكم جميعاً" للفاص السعيد بوطاجين و"زمن المكاء" للخير شوار و"صهيل الحيرة" لعز الدين جلاوي..

وقد وظف في هذه المجاميع كثير من المبدعين أساليب فنية جديدة تطرح بها القصة منها: الرسائل، وعرض النص بالذكري، وتداخل النصوص واللصق، فن اللقطة السينمائية، وغيرها من الفنيات⁽²⁶⁾

ولدى مقاربتنا للنص القصصي في العشرية الأولى من الألفية الثالثة، والذي، والذي لا تكاد

القصة - في تجربتهم هذا - مع هاته "الطوارئ العتيبة" بوعي، وفهم، لم إنها موضة التجريب؟ شهرة التخريب؟

أولاً: المقدمات:

تعد المقدمة إحدى ركائز العمل القصصي الجديد في العمل الأدبي من حيث إنها: "على مستوى المكان تعتبر أول مكتوب" (24) وهي أول ما يصادف القارئ للمجموعة القصصية، وقد تكون المقدمات ذاتية من تأليف القاص نفسه، أو غريبة، وهو ما يكتبه قاص/ ناقد/ دارس آخر، ولا تكاد تخلو أية مجموعة قصصية من هذه المقدمات إلا ما شذ منها، أو رفض القاص حاجة في نفسه في التخلي عن هذه التقليد، وفي ذلك التثؤن الأدبي تقول القاصّة نسيم بوصلح ثائرة على المقدمات الغريبة: "لأنني أكثر بما يسمى عرباً أدبياً.. هلم اقرؤوا كتابي... دون واسطط... دون قري أجنبية... تعلن انتدابها ووصاياها على مدن النص" (25) وهي بهذا الاعتراف تترك أن المقدمات "تسعى إلى توجيه القراءة وتطعيمها" (26) وهو عطف قرأني لا يجب أن نمارسه على قارئ مفترض، له كل الحرية في قراءة المتن/ فهمه/ تمثله حتى وإن تكن هذه المقدمات "ذلك النص الذي يمكن تجاوزه بسهولة، بل إنها العتبة التي تحملنا إلى فضاء المتن الذي لا نستقيم قرامتنا له إلا فيها" (27) ومثل هذا الحضور اللافت للمقدمات الغريبة نذكر:

تفضحه أحياناً لتفرغ حستك القرآني وفضولك الكشفي قبل ولوج النص الأساس وأثبتت بالفعل هذه النصوص "التي تحيط بمتن الكتاب من جميع جوانبه: حواشي وهوامش وعناوين رئيسية وأخرى فرعية وفهارس ومقدمات وخاتمة، وغيرها من بيانات النشر المعروفة التي تشكل في الوقت ذاته نظاماً إشارياً ومعرفياً لا يقل أهمية عن المتن" (21) إنها نصوص تستحق الدرس والمتابعة الجادة، وهذا في "غمرة الثورة النصية التي تعتبر إحدى أهم سمات تحولات الخطاب الأدبي" (22) عموماً والقصصي خصوصاً، وهذا ما انكب عليه القاص الجزائري في الشرية الأخيرة بالتجريب، وهو ما سنحاول استجلاءه والوقوف عنده، ومقارنته، من خلال عينة من المجاميع القصصية، وجملة من المدونات التي بدت عليها ملامح التجريب جلية، وظهر فيها اشتغال القاص على النصوص الموازية واضحا. وسنكون في طرحنا هذا منطلقين من إشكالات أهمها: ما الدافع إلى هذا الحشد الكبير من النصوص الموازية؟ وما صغرها وأبعادها الجمالية والدلالية؟ وإلى أي مدى يمكن إسقاط مقولة إن: "قراءة المتن تصير مشروطة بقراءة هذه النصوص" (إذ لا يمكننا اللجوء إلى عالم المتن قبل المرور بعتيته لأنها تقوم من بين ما تقوم به بدور الوشاية والبوح" (23) والسؤال الجوهرى: هل تعامل كتاب القصة

القاص	عنوان المجموعة	كاتب المقدمة	الصفة
جمال بن الصغير	تمثال الموظف المجهول	عمار بن ربيعة	مدير الثقافة لولاية برج بوعرييج (2002)
أم سارة	الخريف الذي كسر أجنحة العصافير	د. شهرزاد زاغر	أستاذة جامعية
عمر الشيطان	سعدى صباح	والي ولاية الجلفة	والي ولاية الجلفة
محمد رابحي	ميت يرق	القاص نفسه	قاص وناقد
نسيمة بوصلح	إشعارات بالقراب العاصفة	القاصّة نفسها	قاصّة وأستاذة جامعية
الربيع بوراس	رجل من كرتون	القاص نفسه	أستاذ

لذلك قلما تحمل حقائق أدبية/ فنية، إذ في معظم تواجدها تكون عادةً توشيحاً فحسب .

كما أن هناك مجاميع قصصية كثيرة صدرت

والملاحظ أن هناك مقدمات ذاتية وأخرى غريبة، والملاحظة الأتق أن المقدمات الغريبة تكاد تكون في أغلبها من غير المختصين والنقاد،

دون مقدمات ذاتية أو غريبة ومنها:

فراغ الأمكنة ————— خليل حشلاف
فراشات في دائرة الوهج ————— أم البنين
مات العشق بعده ————— الخير شوار
أغصان الدم ————— الطيب طهوري
ست عيون في العثة ————— علاوة حاجي
أنثى الجمر ————— حكمة جمالة جريبج
سلطنة والعاصفة ————— قلولي بن ساعد
أجلام في الشارع ————— لخضر شكير
ثانها: الإهداء:

كما جاء في إهداء القاص الربيع بوراس:

.. كلمات جريحة أقتطعها من قلب متعب حد
التخاع

أرفعها إلى كل المعذبين في الأرض (30)

وتقول جمالة جريبج في إهدائها:

إلى منقاي المؤيد "صدقي" وحده يمدني
بوهج آخر حتى لا تبرد كلماتي بين مبابتي، ولا
تموت ما دام يخلق بروحي إياه فياض .

وتهدى نسمة بوصلاح: "إلى الذين عبروا
القلب والذاكرة ... قصداً.. صدفة، أو... خطأ ...
أسع كل العالم" (31)

ثالثاً: الاستهلاات:

نعثر على كثير من الاستهلاات في المجاميع
القصصية الجزائرية المعاصرة، إذ تعد من
موقعها -بين العنوان والنص- كلحظة تكوين
كبرى بين نروانية العنوان وظلمات النص
وغموضه، حيث تسهم هذه الاستهلاات "في
تهيئة الحو للثروع في القص" (32)

وتنقسم الاستهلاات إلى ذاتية وغريبة ومن
مرجعات مختلفة، ونذكر منها:

1- النصوص الدينية:

ووظفها الخير شوار في مجموعته "مات
العشق بعده" وهي آية قرآنية من سورة النور (33)

2 - النصوص الشعبية:

ومنها ما ورد دائماً في "مات العشق بعده"
للخير شوار، حين أورد أغنية شعبية لعبد المجيد
مكوك، ونصاً لعبد الله بن كروي (34)

3- النصوص الأنبيية:

ومنها مقطع لمحمود درويش جاء استهلااً
لقصة (البحث على الجانية) وآخر لخليل حاوي
في قصة الناقمة واللص .

كما أوردت نسمة بوصلاح استهلاات ذاتية
منها:

وبعد من أهم العتبات النصية التي اشغل
عليها القاص الجزائري ومن أكثف النصوص
الموازية حضوراً أيضاً: "لأنه من البديهي أن
يهدي الإنسان أعز ما يملك إلى من يحب ويحترم
ويقدر، ومن يحسن أن له ديناً كبيراً، عليه، وله
منزلة كبيرة في نفسه وعلى رأس هؤلاء الأباء
والزوجات والأولاد والإخوة وبعض الأصدقاء" (28)

فيهدي إلى العائلة: محمد رابحي، نسمة
بوصلاح، الربيع بوراس، قلولي بن ساعد،
حكمة جمالة جريبج، أم البنين

ويهدي إلى الأصدقاء: خليل حشلاف، الطيب
طهوري، لخضر شكير

ويهدي إلى الأماكن: سعدي صباح .

كما أن كتاباً قللت من يستغنون عن الإهداء
ومنها: الخير شوار، أم سارة، علاوة حاجي،
جمال بن الصغير .

والملاحظ على إهداءات كتاب القصة
القصيرة، أنها جاءت جميعها نثرية، على الرغم
أن بعضها كان فيه تصعيد شاعري، ولغة قريبة
من الشعر، ومن ذلك إهداء خليل حشلاف:

إلى عتبات شوارع مدينتي
أهدي بداياتي (29)

" إلى دارين ..

للحجارة رانحتها ... والدمع غياب " (35)

كما جاء الاستهلال في قصة "للبحر خارطة وفصول" في هذه الصيغة:

"كان في نية الشجرة أن تصير مركبا حالما...
العاطلون عن الحلم صنعوا منها عود قباب" (36)

... وإن كانت هذه بعض ملامح التجريب في الخطاب القصصي الجزائري المعاصر من خلال التعالق الدلالي الجمالي بين النصوص الأساسية والنصوص الموازية في كثير من المجاميع القصصية الصادرة خلال الألفية الثالثة، فإن الملاحظ أن هناك هزات في معاريف النصوص القصصية المتعارف عليها، من حيث إن العتبات النصية لا تعد نصوصا مساعدة على ولوج عالم النص: ولا هي مفاتيح لأبوابه الموصدة. عوالمه المشفرة، بل صارت هذه النصوص الموازية هي الأشد حضورا وكثافة.

ومنه فإن انتقال القاص، «الجزائري» من التجريب في بنيات الخطاب القصصية، إلى محاولة البحث عن أشكال، تمرکزات، وتكوينات جديدة لهذا الخطاب إلى تجريب السائد/ النمطي/ الجاهز، أدى إلى خلق نصوص موازية كثيفة / كثيرة، لغايات جمالية/ دلالية شتى، منها ما كان بوعي وعشق، ومنها ما جاء تجريبا سطحيًا...

وبين التجريب والتخريب تبقى شهوة البوح... والإبداع والابتداع.

الهوامش:

- 1- مصطفى عبد الشافي: ملامح من لبهم القصصي، دار الوفاء لنفيا للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، 1998، ص: 162.
- 2- صر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص: 169.
- 3- عبد الله الركبي: الأوراس في الشعر العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص: 147.
- 4- مصطفى فاسي: القصة الجزائرية القصيرة، مجلة الثقافة، ع 18، ديسمبر 2008.
- 5- عبد الله الركبي: المرجع السابق، ص: 168.
- 6- عابدة اتيب بلمية: تطور الأدب القصصي الجزائري

- (1925-1967)، ترجمة ديمحمد صفور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص: 328.
- 7- محمد الصالح خرفي: بين ضفتين، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط 1، 2005، ص: 08.
- 8- محمد رابحي: رايح القصة القصيرة في الجزائر، مجلة ملتقى الفكر والأدب، ع 1، 2008، ص: 23.
- 9- محمد الصالح خرفي: المرجع السابق، ص: 17.
- 10- مصطفى فاسي: المرجع السابق، ص: 127.
- 11- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
- 12- ينظر مقلنا في يومية البحر، عدد (1506) 08، 10، 2009 م.
- 13- محمد رابحي: المرجع السابق، ص: 23/ 24.
- 14- محمد الصديق باعور: ملاحظات عامة في القصة الجزائرية، مجلة الفكر والأدب، ع 1، 2008، ص: 30.
- 15- المرجع نفسه، ص: 31.
- 16- أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983، ص: 135.
- 17- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، ص: 7.
- 18- المرجع نفسه، ص: 41.
- 19- عبد الرزاق بلال: منخل إلى عتبات النص، منشورات إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.
- 20- بلادي مختار: إستراتيجية العتبات عند الطاهر وطار، مجلة التبيين، ع 3، 2008، ص: 74.
- 21- عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص: 16.
- 22- المرجع نفسه، ص: 21.
- 23- المرجع نفسه، ص: 24.
- 24- المرجع نفسه، ص: 42.
- 25- نسيمة بوسلاخ: إشعارات بالتراب العاصفة، منشورات أصوات المدينة، قسنطينة، ط 1، 2004، ص: 52.
- 26- عبد الرزاق بلال: المرجع السابق، ص: 52.
- 27- المرجع نفسه: الصفحة نفسها.
- 28- أحمد يوسف: سموات العتبات النصية، مقاربة في خطاب الإهداء، شعر البنية في الحرار سونجا، مجلة اللغة والأدب، ع 15، (2006) ص: 182.
- 29- خليل حشلاف: فراغ الأمكنة، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، 2003، ص: 03.
- 30- للربيع بوراس: رجل من كرتون، منشورات رابطة أهل القلم، 2003، ص: 03.
- 31- حكيمة جملة جريبع: أنش الجمر، منشورات وزارات الثقافة، 2007.
- 32- نسيمة بوسلاخ: المصدر السابق ص 2، 27.
- 33- الطاهر روابنية الغصاء الروسي في الجازية والذوايش سجلة المسألة، (ع 1) 1991.
- 34- سورة النور: الآية 40.
- 35- الخبير شواربات العشق بحد، منشورات رابطة أهل القلم، ط 1، 2007، ص 21، 27.
- 36- نسيمة بوسلاخ: المصدر السابق، ص 31.
- 37- المصدر نفسه، ص: 49.

المبدع... ومحنة الامتثال

بشيرة خلف

«الخطر، هذا الشبح العالمي، إن كان قائما، ليس خطر التماثل،
بقدر ما هو خطر الامتثال». (ريمون آرون.. عالم اجتماع فرنسي)

إنه أنه يعمل على تهديم الجدران الكنيية، ذنبه
أنه بإبداعه يبحث بالجديد.. بالمستحرك..
بالمغزى.. بجاري سلة الحياة في تجددها
وحيويتها، يشاركها الإبداع، يتماهى معها،
ينفرد عن غيره في إبداعياته، وهم العاجزون..
يوم أطلق الجاحظ كلمته الماثورة منذ قرون،
ما أطلق عتوبا إنما بعد ثروا وتجربة ميدانية
وخبرة حياتية معيشة:

«...المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها
الأعشى والمري والمقروى والبوي، وإنما
لشأن في إقامة الوزن وتحرير اللفظ وسهولة
وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع وجودة
السلك، فإنما الشعر صياغة وضرب من
التصوير»

وذلك إثر استماعه إلى كلام منظوم فيه عظة
وحكمة أعجبت بعض العلماء يومئذ، وأعجبت
الجاحظ عينه من ناحية ما أشمل عليه هذا الكلام
من ثراء المعاني وتنوعها. إلا أنه لم يجعل
صاحب هذا الكلام المنظوم شاعرا، لأن الإجابة
كانت إلا في المعنى وحده.. والمعاني مطروحة
في الطريق أمام كل الناس.. وما أكثرها!

الإبداع نتاج عبقرية

لن المعاني إذا كانت مطروحة في الطريق
لا محالة، فإن الذي يلتقطها بلطف ويقدّمها
لغيره ثمرة ناضجة، نضرة، طيبة الطعم، لذبة
المدّاق هو الفنان الأصيل الموهوب.

إن الأدب ليس معاني وأفكار فقط، وليس صورا
وتركيب وحسب، وإنما هو نتاج لعبقرية كامنة
في نفس صاحبه، تدب في تأليف المعاني الممتازة
والعبارة الحيدة، والاهتداء إلى أفكار غير معروفة
وغير متداولة. ومن يقدر على هذا غير الأديب
لفظ المبدع الصالح في إبداعه.

المبدعون الحقيقيون عبر التاريخ، وفي كل
المجتمعات شرقا وغربا هم نخب من المفكرين
المتجنيين للثقافة في كل مجالاتها، المبدعون
للجمال في شتى الصور من الكلمة الجميلة،
واللحن الشيق، وللحن العنب، واللوحه
الأخاذة. ذوو الخصب والتماء للفكر الرقي
التنويري، والإبداع الجميل، وصنّع الجمال
والجمالية.. الذين يقفون دوما في الصدارة،
صدورهم في الواجهة، فماتهم القاره تظل
مجتمعاتهم بنورانيته، يعيشون روح التماء
والخير والأمل المتجدد في الأفراد والجماعات..
عبر كل مراحل التاريخ دفعوا الثمن غاليا
مقابل التنوير والنورانية؛ لكن في تاريخنا
المعاصر، وفي أمم تحترم الفكر والرأي الآخر،
وتتمش الإبداع ومنتهجه.. نال المتفكرون بكل
أطيافهم، ولا يزالون كل التقدير والاحترام،
والتقدير.

في مجتمعاتنا ما تغير الحال منذ القديم إلى
يومنا هذا، ولا أحسب أن النظرة التقديرية
ستحصل إلى يوم الدين؛ فقد كان المبدع فارس
القبيلة، ووجهها الناصع، وناطقها الفذ، وقد كان
أيضا الشخص الدوني المفضوب عليه، فليذ
كالحيوان الأجرب، وغزل عن القوم، وخورب
حتى في حقه البيولوجي، إذ قد صنّيق حتى في
قوته اليومية، ولا يزال الحال لم يتغير، حيث
يفنى جوعا، أو يموت حسرة.. ولا أحد يرثيه.
هذه نظرتنا للمبدع.

نذب المبدع أنه يمتلك فهم الماضي، والوعي
بالحياة، واستشفاف مكونات المستقبل، والتشير
بطلانعه.. يمتلك قوة الكلمة، يحوز فرشة
وإزميل الكشف عن الجمال، تُسنده أصالة
الرأي، والنفع بالحجة كي ينسف بها كل الأبنية
المشوّهة الشاهقة المبنية على الرمال المتحركة،

الفقاعة والأحتياج مودعا الدنيا غير مأسوف عليه، والقليل من هؤلاء المبدعين قد يرفع شأنهم وتمدح مآثرهم ونحيي نكرامهم فيما بعد أو يكرّمون بعد رحيلهم عن هذه الدنيا كما هو الحال في بلادنا. والشواهد في ذلك كثيرة... ولقد تطرق إلى هذه المسألة قبل عشرات السنين الفيلسوف الفرنسي الشهير "فولتير" حينما صرخ بحرقة وألم يستنهض ضمائر المجتمعات حتى تنثقت لعباقرتها ومفكرها وتقدر قيمتها في حياتها قبل مماتها:

«كلمة واحدة رقيقة أسمعها وأنا حي، خيرٌ عندي من صفحة كاملة في جريدة كبرى، حينما أكون قد مت ونُفِثت».

هذا من الجانب التقديري والمعنوي، لما إذا تعدى الأمر إلى الجانب المادي فالمأساة تكون أليمةً وقعا على نفسية الفنان المبدع. وتبعاً لذلك فقصية مولود رزق الأبداء والفنانين والمفكرين مطروحة اليوم مثملاً كانت مطروحة في الماضي البعيد في القريب، وتأكيذاً هي باقية دوماً في الكثير من اللدال المختلفة التي نضع المعرفة وأهلها في آخر اهتماماتها إلى يوم الدين.

الإبداع الأدبي بخاصة... لا يضمن الدنى القوت!! إن عدد المفكرين والمبدعين الذين يعيشون من مردود التأليف الأدبي والفكري في العالم المتقدم ليس بالكثير، وحتى هؤلاء إبداعاتهم لا تحتضنها دور النشر الكبرى إلا إذا تبقت أنها ستدرّ عليها أرباحاً طائلة. وفي كلّ الجالات فإن المبدع أو الكاتب ما يتقاضاه قليلٌ بالمقارنة مع ما يبقى لأشور النشر. وفي البلاد العربية فالكثافة لا تطعم خبزاً ولا تسدّ رمقاً. متعاطيها من الكتاب والمبدعين العرب المعروفين والمجهولين، ومن يرتزق من مردود قلمه إلا القليل وغالباً ما تكون لهم دورٌ نشر خاصة بهم كالشاعر الراحل نزار قباني والشاعرة الكويتية سعاد الصباح والكاتب الموسوعة عدنان الدكتور أحمد بن نعمان صاحب دار الأمة للنشر، وهذا على سبيل المثال فقط.

وحتى المبدعون العرب الكبار في كل البلاد العربية والمعروفون بمكانتهم وتأثيرهم في

غير أن معاناة المبدع الحق وهو يقدم عصارة أفكاره للغير ليست بالأمر الهين أو بالشيء السهل، خصوصاً إن كان المبدع وكيفما كان إبداعه يحيا بين ظهرائي قوم تسود فيهم الأمية بأوسع مدلولاتها وآخر ما يفكرون فيه: المعرفة والثقافة.. إن معاناة الفنان المبدع وليكن رساماً أو نحاتاً.. موسيقياً.. شاعراً.. مسرحياً.. روائياً.. فالأمر سيان.. إن معاناة الفنان في هذه الحالة قد لا تنأى في كثير من الأحيان نتيجة صعوبة عملية الإبداع فقط، ولكن تكمن المعاناة في المحيط الاجتماعي والسياسي وتأثيرها في الفرد المثقفي.

إن الكثير منا يغفل أو ينسى وهو في غمرة نشوته بقراءة عمل أدبي ما أو التمتع بعمل إبداعي ما، أن كان وراء هذه النشوة ولنكم التمتع، تكف شخصية أدبية ونفسٌ تدع قد تكون سعيدة، وقد تكون تحترق ألماً وتتصور معاناة، وتتمزق عذاباً في سبيل هذا العمل الفني الجميل الذي تسعد به وتتلذذ بقرامته.

مجذ الإبداع عصي

ولئن كان الطريق إلى المجد محفوفاً بالأشواك وتعترضه الأهوال والمخاطر فإن المجد نفسه إلا جحيماً يضع المبدع في أتون هذا الجحيم. ومن أصدق الذين عبروا عن هذا النوع من المبدعين الفنان الأديب الراحل جبران خليل جبران بقوله:

«لم أدر ما يحسبه الناس مجداً -وَلَحَرَّ قَلْبَاهُ- جحيماً.. من يبيعي فكره اجملاً يقنطار من الذهب؟ من يأخذ قبضة من جواهر لبرهه من حب؟ من يعطيني عينا ترى الجمال ويأخذ حزقي؟»

ولعل أحد الفلاسفة الألمان يلتقي مع جبران في ذلك لما يقول:

«الحياة قصص، أجملها ما يكتب بالدماء».

لكن هل يعرف الناس درجة هذه المعاناة وقيمة النموع المنصوبة.. سيما في مجتمعنا العربي وبطبيعة الحال فالجواب بالنفي. ومن هنا فالمبدع في هذه البلاد على امتداد رقعتها الشاسعة كثيراً ما يقضي نحبه ضحية للجوع الليبولوجي، أو يخنق رويداً تحت شراسة معول

الغليظ... هذا الإنسان ذو الثنائية في كل شيء.. مجال رحب بدون حدود. لقلم الأديب وريشة الفنان يستمد منه فنه.. نثره وشعره؛ ولكن لمقدور الفنان.. المبدع كشف خبايا هذا الإنسان المتناقض إن لم توفر له الشروط الضرورية المساعدة: عيش كريم.. حرية.. اعتبار اجتماعي ومعنوي؟. والحرية في متلولها الشامل هي التحرر من كل ما يفرضه الغير بدون حق.

فالمبدع وجوده مرهون بتوفر الحرية.. وبطبيعة الحال ليست الحرية المطلقة.. الحرية التي تسيء إلى الآخرين.. بل الحرية التي تقف حيث تبدأ حرية الغير.. فالإشباع البيولوجي والإشباع الكينوني -إن صححت العبارة- للمبدع كلاهما يكمل الآخر.

لكن أهدأ يمكن تحقيقه في عصرنا الحاضر؟ لا لحسب أنه ممكن التحقيق لا ماصيا، ولا حاضرا، ولا مستقبلا ذلك أن فكرة "التماثل" التي أشار إليها عالم الاجتماع الفرنسي، أقل ما يطالب به المبدع في كل الحقب الزمنية، وكيفما كانت النظم المجتمعية.. الإشكالية أن من يذهب القوة وموارئها لا يتقنون بسهولة "التماثل" إذ هم لا يطالبون بذلك بل يعرضون ميذا "الامتثال" ومن هنادات، ولا تزال محنة الكاتب، المفكر، المبدع.. الامتثال معناه الذوبان في الآخر، معناه أمحاء الذاتية المبدعة، معناه سحق دعة الحرية، معناه إرغام المبدع على أن يكتفي بما يحفظ له نفسه ككائن بيولوجي وحسب.. هي بحق محنة الوجود الإنساني في بعديته الحركي لأماما، أو بقلته في النقطة الميتة؛ ليست هي سلة الحياة البتة، ولكنها هي صراع الحياة الأبدية.

أن تكون مختلفا، يعني أنك كائن تفرقت عن الآخرين، تمركت عن التقطيع الذي يبعك بشئ النوع في مجتمع ارتضى لنفسه ثقافة التماثل، لكن تأكيد سيغبطك، أو سيحسدك لحرور في ثقافة تفقه معنى الاختلاف، تحتفي بالمختلفين الذين يصنعون باختلافاتهم الإبداعية، والطسفية فترات معرفية تشكل بدايات جديدة لإنهايات استنفدت كل ما تملك من وسائل تجاوز الواقع المحنط.

الفكر العربي المعاصر والذين رحلوا عن دنيانا كانوا موظفين أو من رجال التربية والتعليم، ومن هم أحياء اليوم إما موظفون أو دبلوماسيون أو متقاعدون يرتزقون من هذه الوظيفة أو من ذاك العمل ومن اعتقد أنه بقلمه يمكن أن يحيا الحياة الكريمة، بل العادية فقط خطأ الاعتقاد.

في بلادنا العربية إن كان للمبدع يدرك جيدا إن الكتابة لا تطعمه خبزا وفي أن واحد يصير.. قد لا ينتحر احتجاجا على جوع البطن؛ فإنه قد ينتحر على حرية مصادرة الفكر وحرية التعبير. وليس بالضرورة أن يكون الانتحار إبهاء للحياة الفردية، للمبدع بوصفها قد يكون الصمت الأبدى والإعراض عن القلم، أو الهجرة إلى فضاءات أخرى أكثر حرية وأفضل اعتبارا وأحسن تنفسا.

المبدع.. ليس بطنا يُعشى فحسب

وإذا كان البعض من أهل الفكر لا يرى الخطر في الجوع البيولوجي -جوع البطن- لأن الكاتب المفكر... الفنان قد يحيا بالقتل والبسيط من الغذاء، فإن هناك جوعا آخر أشرس وأفحش به إن تعرض ل.. إلى الطوع إلى حرية التفكير وحرية التعبير.. جوعه الدائم لتحقيق رؤاه على أرض الواقع.. جوعه المستمر لزرع الكلمة الهائفة.. حلمه الأبدى في عالم جميل ينعم فيه الجميع بالأمن والأمان والكلمة إن كانت صادقة، كانت لحد من السيف.. وأمضى من السهام الحادة. والرأي عندنا أن كلا الجوعين خطر على المبدع ويقضيان عليه نهائيا. إن ظاهرة الفاقة لدرجت الكثير من أهل الأدب منذ الأزمنة الغابرة ولا تزال. وهي في الحقيقة ليست لعة انصبت على رؤوسهم طالما أنهم احترقوا الأدب أو احترق فهم هو.. واتخذوا القلم أداة لنشر أفكارهم ورؤاهم في الناس.. وعلى الناس. وينظرة أعرق، إن هناك عوامل محيطية وموضوعية وأخرى ذاتية ترتبط بظاهرة الاحتياج المادي.

إن الإنسان كيف ما كان وأينما هو.. وهو يحيا الثنائية الملازمة له: البؤس والنعيم.. الرضا والسخط.. الرحمة والقسوة.. الإنسانية والوحشية.. الظلم والعدل.. النفس السمحة.. الطبع الجاف

وجهة النظر بين المقاربة السردية والمقاربة النلقطية: رواية "التبر" * لإبراهيم الكوني نموذجاً.

أ. سامية عليوات

1- المقاربة السردية:

ظلَّ قالب الرواية فترة من الزمان غير محدّد المعالم من الناحية الفنية، لأنَّ شكل الرواية المفتوح على أجناس أدبية وشبه أدبية كثيرة لا يسمح بإدراكها وتحديد الأثر الذي يتركه من يقوم برواية الأحداث فيها. وقد استطاع باحثين أن يكتفّ ضوئاً على هذه الإشكالية بما يسمح بتحديد زاويتين على الأقلّ يمكن مقارنة وجهة النظر من خلالها وهما السرد والنلقط، أي من يتكلّم ومن يرى في الرواية. وهو يرى أنّ الأشخاص في السرد الروائي ليسوا من لحم ودم كما هو شأن الناس في الحياة، وإما مادّتهم الحروف والأصوات والكلمات والجمل، فكلّ شخصيّة في الرواية وحتى الراوي ليست إلا صوتاً إحصائياً لرواية ومحتلاً لموقع يختلف عن سائر الشخصيات، ويبرز كلّ هذه الخصائص من خلال صورة اللغة التي تصاغ فيها الخطابات، وليس عن طريق الخصائص الذاتية للشخصيات⁽¹⁾، لكن الراوي في الحقيقة هو الذي يقوم بوظيفة التنظيم والتنسيق وتحديد المقاصد في كلام الآخرين، وهكذا يتجلّى بداية أنّ الخطاب الروائي ثنائي الصوت على الأقلّ، لأنّ موضوعه هو الخطابات الأخرى ولاه يعبر عن نوايا الشخصيات وعن نوايا الكاتب في وقت واحد، فالسارد في الرواية يقلّ كلام الشخصيات ويلخص أحاديثهم ويصف أفكارهم وأفعالهم ويعبّر عنها، وفي الوقت نفسه يعبر عن أفكار ومقاصد الروائي، وهذه الثنائية الصوتية هي التي تميّز السارد في الرواية عن غيره من الزوا.

* إبراهيم الكوني، البر، ط2، دار النشر للكتاب، تونس، 1992.

والإعلام، لبنان، 1992.

1. ميخائيل بيلغور، شعريّة دونوسوفسكي، ترشكري شيمون، ط1، دار

توبال، المغرب، 1990، ص 10-11.

تتحدّد العملية السردية أساساً من خلال العلاقة بين السارد والأحداث المسرودة التي يحتلّ من خلالها السارد موقعاً إما داخل عالم القصة والحكاية أو خارجه.

يقوم سارد "التبر" بوظيفته الأساسية (السرد) محتفظاً بموقعه خارج عالم القصة، مفسحاً المجال لمادّته السردية، ولأصوات سردية أخرى تون التخلّي عن وظيفته أو أن يوكلها إلى سارد آخر داخل عالم القصة، فهو مستوعب للفضاء والرمال السرديين كما أنه عارف بتاريخ الصحراء وبمحمل ومختلف التغيّرات التي طرأت عليها، وقد بلغ صوته درجة من العمومية ومن الاتساع والكلية ليستوعب مختلف الأحداث والمفاهيم والخطابات حتى إله يومه بارتباطه بآلته السردية أنه على علم بكلّ شيء، لكنه في حقيقة الأمر لا يعرف أكثر من شخصيات الرواية ولا يقول شيئاً لا تعرفه الشخصيّة التي يتحدث عنها إلا حين تفقد هذه الشخصيّة وعيها. والحقيقة أنها تجربة فريدة وحساسة تظهر من خلال مقدرة السارد للامحدودة في تشكيله لعالم القصة، المرتبطة بالأساس بالموقع التلقطي للمؤلف نفسه، كذات منتجة في لحظة تاريخية معينة وتحت تأثير ظرف تاريخي واجتماعي معين.

إنّ سارد "التبر" غير مجانيّ لعالم القصة، ولا يسرد قصته، وهو ليس "طلاً" ولا يتقمّص دور إحدى الشخصيات الروائية، وهذا خيار سردي يجعل من الرواية فضاء مكانية ورمانية تمكن السارد من سرد قصة جماعة كاملة، شعب كامل، هو الشعب الصحراوي، أجيال بأكملها، من خلال سرد مسيرة أحد أبنائها، مما أفرز مواقف مختلفة ووجهات نظر متعارضة، لكنه كثيراً ما يتوارى خلف هذه الوظيفة

ويتلذذ بمخاطرة نفسه في صورة السائل والمجيب: "هل سبق لأحدكم أن شاهد مهربا لبق؟" ويجب نفسه: "لا"، "هل سبق لأحدكم أن رأى مهربا في رفاقته وخفاته وتتأسق قوامه؟" "لا"، "هل سبق لأحدكم أن رأى مهربا ينافس في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟" "لا"، "هل سبق لأحدكم أن رأى غزالا في صورة مهرى؟" "لا"، "هل رأيتم أجمل وأنبل؟" "لا، لا، لا، اعترفوا لكم لم نروه ولن نروه"⁽¹⁾.

يؤكد السارد على مهمته الأساسية المتمثلة في جمعه ونقله لمخزون الذاكرة، وبطهر ذلك جليا أثناء حديثه عن إحدى الشخصيات حيث يكتسب هذا الحديث صفة الإزدواجية بين خطابه وخطاب الشخصية المنقول، القادم من الذاكرة السردية والحاضر عبر ملفوظ السارد، هنائي بذلك العلامة السردية متضمنة مركزين للتوجيه، الأول عن طريق السارد والثاني عن طريق الخطاب المنقول، ولكن بصوت السارد. غير أنهما يجتمعان في علامة واحدة، مع الوعى باستقلالهما لغاية انسيابية «العراف المخيف أول من حطم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم. قال إنه القبط لإله صحراوي قديم، وتوصل إلى فك الشيفرة في أبجدية التفيناغ»⁽²⁾، إن الدال المدرك الأول هو الصوت المردي للسارد، والمنقول المدرك هو صوت الشخصية (العراف)، وهذا يجعلنا نقف عند المستوى الدلالي على دالين متركيين، وليس دالا واحدا، الدال المدرك الأول الذي ينحصر في إطار السرد والتنظيم وهو السارد، والمدرك الثاني الذي يأتي في ملفوظ الدال، وغالبا ما يكون إحدى الشخصيات المتحدث عنها. يتحدث السارد عن الشخصية الواحدة في أكثر من قسم أو لوحة تبعا لتسلسل الأحداث، فأوخيد مثلا يتوزع وجوده على طول الرواية، بينما يظهر «الشيخ موسى، دودو، والد أوخيد، وأبور» في أقسام أو لوحات بعينها من الرواية.

الأساسية ويقترب أكثر من موقع المؤلف خالق العالم الروائي، فهو يقوم بمهمات كثيرة إضافة إلى ذلك، كان يتلذذ مهمة الوصف والتحليل والتعليق ونقد أفكار الشخصيات، لكنه لا ينسى في كل ذلك مشروعه الأساسي: أن يرصد تفاصيل قصة شخصية وقعت أسيرة لعلائق الدنيا وكبتت بقيودها. فهو يقدم لنا وصفا دقيقا لمجريات أحداث هذه التجربة الإنسانية الصحراوية منذ أن التقى بطلها «أوخيد» بالمهرى الأبلق إلى موتهما. يتصدى السارد في «التبر» إلى تيمة كبرى تفتح على البنيات الكبرى للمجتمع، تبدأ بالهوية الثقافية للمجتمع الصحراوي، علاقة الإنسان الصحراوي بالصحراء وبالذهب، وتنتهي بتفاعل هذه العناصر الثلاثة في تشكيل هوية المجتمع الصحراوي الذي يلعب الذهب ويعتبره شيئا مقدسا. وهي في الحقيقة رؤية خاصة بالروائي، الذي استطاع من خلال السارد أن يمرر خطابه عن طريق الوظيفة السردية والمعرفية الكلية التي مكنته من نقل حمولته الفكرية والإيديولوجية إلى النص الروائي عبر صوب السارد، وهو ما يتضح بشكل أكثر في الاقتباسات التالية وهي الأمثال والحكم والأساطير الموطقة.

تروي «التبر» بموضوعية مفترضة أحداثا وأفعالا شهدتها منطقة الصحراء الكبرى، بضمير الغائب، وبغياض السارد المتجانس مع عالم القص والحكاية إلا حين يسمح السارد بذلك لنفسه، فهو سارد مجهول لا تعرف عنه شيئا إلا من خلال تداخلاته ووظيفته.

يبدأ السارد حديثه في الرواية عن طريق المونولوج، حيث يستفتح به الرواية، وهي طريق فنية تسمح بالتغلغل إلى الجوهر الموضوعي للجماعة البشرية بتناقضاتها، حيث يقيم «أوخيد» حوارا داخليا مع غيره، لكن صوته لا يصل إلى الآخر ولا يندمج معه، وإنما يستحضره لحواره، ليقاومه، وليستقل برأيه، يقول السارد: «عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل اءجار، وهو لا يزال مهربا صغيرا، يطيب له أن يفخر به بين أقرانه في الأسميات المقفرة،

1. الرواية، ص 37.

2. الرواية، ص 29.

ما يرى أو يسمع، وهو لا يريد أن يتدخل بشكل مباشر. ومما لا شك فيه أن استعمال ضمير الغائب هو الإمكانية المناسبة لتقديم الرواية من وجهة نظر السارد العارف بكل شيء، حيث نتلقى المعارف والأخبار عبر صوته لا عن طريق إحدى الشخصيات، لكن سارد "التبر" لا يقول في حقبة الأمر شيئا لا نعرفه الشخصيات، فهو حتى حين يتجاوز وصف الملامح الظاهرية لتبليغ معرفته بالفصوص في الحميمي والأسرار لا يبدو أنه يقول أكثر مما قالتها الشخصية أو أحست به، فمعرفته ليست سابقة لمعرفة الشخصية يقول مثلا: «لوخيد رأى طيف هذه اللوحة في لحظة السقوط في البئر وأخفى السر، فأحرقه الآن أغاني الفتاة بالشوق والحنين والشجن، بكى في قلبه، وحاور الفتاة كثيرا، سألها عن إير والجفاف والام الهجرة من نميكوتو، ثم تظاهر معها بالأشعار، كانت تحفظ قصائد تفوق عدد شعرات رأسها»⁽¹⁾، رغم ما قد نوحى به لبعض الملفوظات التي تنقل معرفته أحيانا بمقو للقصص، وما يدور في ذاكرة شخصياته على نحو ما يتوجه هذا الملفوظ وملفوظات أخرى كثيرة: «ترنح وهو يحاول أن يهتدي إلى رقية المهري، إلى رأسه، كان ينوي أن يبوح له بسر قبل أن يندفع إلى الهاوية، لم يعكر أنه لن يعود، فكر في تلك اللحظة المدهشة أن الموت الذي يقول عنه الشيخ موسى أنه أقرب من حبلى الوريد، هو أبعد من الصين، وكان ينوي أن يخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاوية»⁽²⁾، بالأصافة إلى ما يراه أوخيد في منامه بتفصيلاته لوصفه «فكر في الليل مذعورا، رأى العرافة تقف فوق رأسه وتطلبه بأن ينحر الأبلق»⁽³⁾، أو الملفوظات التي تعد على أوخيد أحلامه، وتعرض مضامينها: «ثلاث ليال متتالية رأى البيت المهتم... وبرغم أنه يعرف أن الغفوة لا تستمر طويلا، إلا أن

يتوزع نص "التبر" على اثنين وثلاثين فصا أو لوحة، وهذا لا يعني استقلالها عن بعضها، بل على العكس، تنتج هذه التقنية للسارد مزيدا من الحرية في تقديم الشخصية وتفاعلاتها مع باقي الشخصيات ومع المكان والزمان، كما تنتج له من جانب آخر الإشتراك في سبك الأحداث والتلاعب بترتيبها، والتحايل على المتلقي وإيراز مجموعة من الشخصيات وإبقاء أخرى تنتظر، وهو ما جعل منه عنصرا أساسيا ووسيطا رابطا بين أقسام الرواية والشخصيات سواء بواسطة صوته أو من خلال تسييره وتنظيمه للأحداث والوقائع الروائية. ففي القسم الثاني عشر يعود بنا السارد إلى نهاية الحديث في القسم الثاني، حيث يتحدث عن الفضيحة التي سببها الأبلق في ساحة الرقص، فيقول في القسم الثاني عشر: «الفضيحة في ساحة الرقص دليل، الجمل لا يلسى الإساءة، الجمل مثل العبد، إذا أسأت له فأحذر». هكذا يقول الرعاة الحكماء»⁽⁴⁾، ثم يواصل رتق اللوحتين بما يشكل المشهد في القسمين، «في ذلك اليوم، بعد الفضيحة، أخذ المهري إلى المرحى وحاميه في الخلاء»⁽⁵⁾، لين القسم الثاني عشر في حقيقة الأمر، إتمام لما كان قد بدأ به السارد في القسم الثاني، لذلك تشكل الأقسام: من الثالث إلى الحادي عشر قصة أخرى داخل هذه القصة، حيث يعود السارد إلى الوراء ليورد قصة إصابة الأبلق بالجرب وكيفية شفاؤه. وقد اعتمد في ذلك على خاصية التجزيء الحكائي، أي أنه يسرد قصة إلى حد معين، ثم ينتقل إلى حدث آخر يسير في اتجاه آخر، ثم يعود إلى ما كان عليه أو لا يعود إلا بعد حين، وهذا يؤكد الطابع الاسترجاعي للأحداث والوقائع التي يخضعها السارد لنظامه الخاص، إنه سارد ينتمي إلى زمنية الوقائع ولكنه ليس مشاركا في الأحداث، عارف ولكن ليس أكثر من الشخصيات في مطلق الأحوال، لا بل إنه لا يقول إلا ما قالته الشخصيات، وإن كان لا يخفي رأيه في كل

1. الرواية، ص 68-69

2. الرواية، ص 50

3. الرواية، ص 83

1. الرواية، ص 61

2. الرواية، ص 66

بطريقة تعكس الرؤية على مستوى طريقة استعمال اللغة في تمرير الرأي: «بدأت الشمس تحتضر، توارت في غلالة بنفسجية لسحب شفافة، التقت حول قمة الجبل المعزول عند الأفق، في أقصى الغرب»⁽³⁾ ولعل ذلك يرجع إلى المستوى الإيديولوجي الذي تبلّره رؤية السارد، والتي كرّست الرواية لخدمتها.

لن رؤية السارد لا تكمن في توجيه فكري أو سياسي مباشر، إنما في كيفية تجميع امكنة منظرية وأحداث متنوعة في إطار فني معاصر، جعلت للرواية بنية فنية تأسست على جمع المتناقضات في بنية واحدة من خلال سبقات السرد المختلفة والاختصاصات والتداخل بين الواقع والميتولوجيا، واستغلال الصحراء كفضاء يوضح بما هو تاريخي وثقافي وإيديولوجي فهي قادرة على صوغ أشكال تمثيرية مختلفة من خلال بقع صغيرة متناثرة بما تختزنه هذه البقع من موروث قديم أعطى تصوراً لجماليات فنية ليس لها حدود، استغلها السارد في رسم شخصيات الرواية التي نعرفها من منظور رؤية سردية ونقطة. لقد سعى السارد إلى الإيهام بأن القصة في أغلب جوانبها قد قُصّت بشكل غير مسرح وبغير وعي من شخصها، هو إيهام نعرّه تدخلاته المباشرة في توجيه الحوارات وإيقاعها أحيانا ليقيم وصفا أو تعليقا أو تقريرا، بطريقة مباشرة تكسر النغمة الدرامية وتقضي على عنصر الإيهام بالواقع على غرار ما نكتحه هذه الملاحظات: «قلب عكاز المسر بين يديه، وقال بوقار:

- لا يعيب الرجل الذليل أن يعشق، أو يهاجر للقاء، ولكن ما ضرنا لو عملنا بشريعة المسلمين ودخلنا البيوت من أبوابها؟»

ثم أبتسم وأضاف:

- يسرنا أن نستقبل ابن شيخ أميساتن في ديارنا، فله يرجع الفضل في صدّ الغزاة الأعراب ووقف توغلهم في الصحراء.

تجواله في الأفق يسترق ليلة كاملة، هذا الحلم ليس جديدا، في طفولته غنّيه كثيرا. في السنوات الأولى من شبابه أيضا. في ذلك الوقت لم يزر الواحات بعد. ولم ير بيتا مينيّا بالطين ولا بالحجر في حياته. وبرغم ذلك يزوره البيت المظلم الكئيب... توقف الحلم في شبابه. توقف فجأة. ثم نسيه. وقد عاد في لول ليلة اختطف فيها نعمة بعد حديث عابر السبيل. وتتابع الحلم ثلاث ليال متتالية. والأن، والأن فقط، بعد عودة الحلم، رأى بوضوح الدلوّث الغامض الذي يخفيه في الرؤية». والملاحظات التي تصف الإحساسات التي تعمل في دواخل شخصه «أخرج له المفاجأة، طرح الشعور على الغطاء أمام المهري في العراء، ولكنه أشاح بوجهه. تأفف وتعلّق بالأفق، عرف لوحد أن الخطاب لم يرق له» ثم بدأ يعضّ دون أن يجرّ شيئا، فاستحلب زيدا ناصعا منقوشا، لوّث وجهه وذراعيه بنثار الزبد. فعرف أنه يظلي. إذا كلكه الغضب والافعال تقيا ككل الزبد»⁽⁴⁾.

لا تظهر المقاطع السابقة مبركاً السارد المطلقة التي تستعطن خفايا النفوس وتحيط بكل ما هو خارجي، ذلك أنها في الحقيقة لا تنقل رؤية السارد، بل إنها ملفوظات السارد تنقل رؤية الشخصيات، مما يجعل الخطاب الحكائي الذي يقدم النص خطابا محايدا، فالسارد وإن بدا عالما وغير محايد كما في ظاهر النص، فإن ذلك لا يتجاوز حدود اختياره للأشياء والأحداث التي تسمح بالاهتمام والتركيز على حدث معين دون غيره، الأمر الذي يضطره إلى التزام الموضوعية، ومن ثم يصبح له موقف كباقي شخص الرواية يدلّ على استعمال ضمير الغائب، والتقديم والتأخير، وإسناد الفعل إلى غير فاعله على سبيل المجاز العقلي: «الإشارة هي للقدّر. هكذا قالت الصحراء»⁽⁵⁾. ولعلّ لجوءه إلى هذا الاستعمال كان بهدف تأكيد الحقائق المطلقة

1. جزء 1، ص 98

2. جزء 1، ص 92

3. جزء 1، ص 18

تكون إحدى الشخصيات، "أوخيد" مثلاً، وهو المؤهل لهذه المهمة باعتباره ابن الصحراء وخبيراً بخباياها، إضافة إلى أنه شخصية رئيسة تدور حولها أغلب أحداث الرواية، وبالتالي يتحول من ذات متلفظة إلى ذات مسرودة. يعزز هذا الطرح مجموعة التساؤلات التي تركز بها الرواية والتي يستشف منها أنها صادرة عن الشخصيات وليس عن السارد، ذلك أن الشخصية الروائية في "النثر" التي تجرد من نفسها شخصية أخرى لتخاطبها بعد أن تقصي ضمير "الأنثى" أو "الأنثى" وتوضعه بضمير "هو". ومع ذلك يبنى صوت السارد الخارج حكايتها وأرد الحضور ولو على مستوى التأطير أو التنظيم لنص الرواية.

2 - المقاربة التلقيفية: يستمد مصطلح "وجهة النظر" أهميته من قدرته على العناية

بالبعدين الفني والفكري معاً للعمل الروائي، وقد ارتبط في بدايته بناحية فنية جالصة خاصة مع منظر هذا المصطلح "فكري جيمس" الذي طالب باختناء المؤلف المعارف بكل شيء، وهو ما حفز إشغالية فنية، لأن التفكير في اختفاء المؤلف المعارف بكل شيء كان خطوة نوعية طارئة على بناء كلاسيكي اعتاد على إرساء دعائم السارد المعارف بكل شيء.

إن وجهة النظر باعتبارها طريقة يستعملها المرسل لتتبع القراءة التي يقوم بها المتلقي للرواية في مجموعها أو انطلاقاً من أجزائها فقط، لم تثبت أن تحولت إلى موقف يتحده المؤلف من موضوع أو شيء ما، ويتعمق المفهوم إلى الدرجة التي يصبح فيها تعبيراً عن الوجدان المطلق الذي يتوجه به السارد نحو القارئ. فلكي يكون العمل ناجحاً و"جَمِلاً" يجب على السارد أن لا يغير وجهة النظر طوال الحكاية، وإذا وجد تغيير ما، فيجب أن تبرره مقتضيات الحكاية وبنية العمل برمتها⁽¹⁾، وفي هذا المنظور ندرج تأكيداً باحتين وموقفه الجديد إزاء الشخصية الروائية في

- فهم أوخيد أن الشيخ الحكيم إما أراد أن يلين ويهدئ الشباب بحديثه عن الغزوات العاطفية. وإشارته إلى دور والده في التصدي لعزاة الصحراء. شيوخ القبائل لا ينطقون بكلمة واحدة عبثاً. ويروق لهم أن يستعملوا الإشارة في لغتهم.

- جاء أحد رجاله بالأبلق المشخن بالجراح. كان ملوثاً بالدم والزبد والعرق والغبار.

صاح الشيخ الحكيم في رجاله:

- ما هذا يارب؟ كيف لم تقولوا لي إن ضيفنا النبيل يملك مهرياً بهذا الكم؟ مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه سلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام. فمن أين حصلت عليه بالله؟

قال أوخيد محاولاً أن يستر عريه:

- من زعيم أحمار. هدية منه عندما بلغت سن الرشد.

- أه. زعيم أحمار. إبراهيم بكده. هذه فصيلة تليق ببطل مثله. لن يقدر على تقديم هذه الهدية غيره. لدى القبائل العربية دفماً مقامات وتكراراً.

...

- عندما يقولون إن المهري مرأة الفارس.

قام شاب صملاًق... بتوزيع الدور الأول من الشاي الأخضر. شرب الشيخ طربوش القهوة. وضع الكوب على الأرض وقال:

- ليسمح ضيفنا النبيل أن نكرم مهريه أيضاً... ابنتهم. فابنتهم أغلب الحاضرين. أوخيد لم يفهم الرمز. لم يدرك تلميح الشيخ، فعاد المجوز الحكيم يعن:

- إذا أفلت الفارس من حسان القبيلة، فلا يجب أن يفلت المهري النادر من نوق القبيلة.⁽²⁾

ومع كل ما سبق فإن شعوراً قوياً بناب قارئ الرواية بأن الأحداث التي يرويها السارد تصله بعد أن تمر بحصنة "أوخيد" أي أنها تصله كما يراها "أوخيد"، وأن استعمال ضمير العائب في السرد ليس مؤثراً كافياً للقول بأن هناك سارداً عليماً يسرد الأحداث، إذ من المحتمل أن

1 - تخطيط كوكوروف، التحريه: أن شكوي المصوب ووجهه من سماء، ص 2.

تخطيط كوكوروف، ص 20.

سكرة المنتهى، التجانية، إيموهاغ، بلاد السحرة، ثاقبت، وغيرها، إضافة إلى بعض الأفكار والعدلات لدى القائل في الصحراء الليبية. فمن الواضح أن جميع هوامش الرواية تنتمي للروائي لا للراوي المتشبع بها لشموعيا. إن الروائي شخصية فعلية أما الراوي فشخصية سردية لا وجود لها إلا في الرواية.

نشعر في بداية الرواية بأن الأحداث تصلنا بعد أن تمر بعنسة 'لوخيد'، لكن استعمال ضمير الغائب لا المتكلم، يدل على شيء آخر، وإذا استحضرننا التمييز السابق بين مصطلحي 'الصوت' و'الرؤية' أمكننا القول بأن الأحداث تصلنا برؤية 'لوخيد'، ولكن بكلام الراوي. فضمير الغائب هنا يشير إلى لغة الراوي ومنظور الشخصية. حين يرصد 'لوخيد' على سبيل المثال، جملة يكون الوصف خارجيا. فهو يلاحظ عصبية ما طرأ على مهريه من تغيرات: «لخفت النقع البديعة من الجسد الرمادي. اخفقت النظرة الفذكية من العينين الساحرتين. القوام الرقيق الممشوق تحول إلى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة، خيال شاحب وبالش لكنان آخر. سحار الله كيف يصنع المرض من لمسلوقات كانت أخرى محتلفة. المرض الطويل يفعل ذلك مع الناس أيضا. المرض الطويل يفعل ذلك.»⁽¹⁾ فالصوت هنا للراوي لكن الأفكار لاوخيد، وهذا شيء سيحافظ عليه الراوي، ولن يخرقه إلا في حالتين: الأولى في حالة المعلومات التي يجهلها 'لوخيد' نفسه، والثانية هي حالات فقدان الوعي التي يتعرض لها لوخيد ليكون الأبنق بديله، وهو دون شك حيوان أعجم.

من المعلومات التي لم يكن 'لوخيد' يعلم بها ويذكرها الراوي، قوله: «سافر إلى الصمادة الغربية. توجه إلى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين. ولم يكن يعلم أنه لو تأخر في سفره لياما أخرى لنجح الولد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يخطط لإنهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب وهو

شعرية دوستوفسكي"، حيث يقابل الجنس الأدبي الحواري أو المتعدد الأصوات بالجنس الأدبي الحواري الذاتي، الذي تميزت به الروايات التقليدية، وهويرى أن الموقف الجديد للكاتب إزاء الشخصية في الرواية المتعددة الأصوات لدوستوفسكي يكمن في الموقف الحواري الذي يحترم بصريته، والذي يؤكد استقلالية الشخصية وحريةها الداخلية ولا تنأيهما وترددها. فليست الشخصية عند الكاتب «لا هو» ولا «نا»، بل «انت» الكاملة القيمة، أي «نا» الحرية الأخرى الكاملة الحقوق «انت» هنا»⁽²⁾، وهذا يعني أن الجنس الروائي المتعدد الأصوات يتفرد بكونه يتميز بغياب وعي سردي موحد يمكن أن يشمل وعي الشخصيات كلها، فلا يوجد حسب باخثين وعي ما للراوي معزول عن الوعي الآخر في مستوى أرقى وبضطلع بخطاب المجموعة، وهو ذلك بقدم «صورة مفارقة للقانون الجمالي الذي وضعه 'لوبوك' انطلاقا من نظرية جيمس، ويشير إلى أن الرؤية يجب أن تطابق ما أسماه 'بويون' الرؤية الحقيقية»⁽³⁾، أن نجد منها عددا كبيرا في عمل واحد، وهذه الشروط، وبها فقط يمكن أن يقام الحوار»⁽³⁾.

ومعنى هذا أن هناك تمييز واضح بين الرؤية والصوت في وجهه النظر فبينما تتعلق الرؤية بالعين وبالنفس اللتين تخبران عن العالم التخيلي، فإن الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللغوي. فقد يرى الراوي بعين الشخصية ولكنه يقوم بعملية القس ونقل العادة القصصية فينشأ القص الذاتي.

إن حاجتنا إلى التمييز بين 'الصوت' و'الرؤية' في وجهة النظر كبيرة في سبيل التعرف على من يروي الأحداث إذا ما تجاوزنا معرفتنا المسبقة بوجود الروائي الذي يمارس حضوره خارج نص الرواية في الاستهلاك وعلى الهامش، ليشرح لنا ما يعنيه السارد بكلمة أو فكرة.

هكذا يشرح لنا معاني الكلمات الغامضة بعد أن يذللها بعلامة على غرلو: البرزخ، أسيلار، أير،

2. موهان باخثين، شعرية دوستوفسكي، ص 89

3. توفيق تونورود، شعرية، ص 81

1. الرواية، ص 25

أخرس، لا يشكو. ولكنه يفهم يتألم. ألمه فظيع. وإلا لما صرخ⁽¹⁾ لكته في رأي "لوخيد" عاقل، بلا صوت لكته ذو رؤية. وبنوع من المشاركة الصوفية يتاح للراوي أن يستغل هذا التماهي بين "لوخيد" وحيواته الأخرس ليترجم هذه الكلمة غير اللغوية إلى لغة يعبره فيها منظوره.

بعد أن يتناول الأبلق عشب أسبار ويمضغها يمرّ البطلان بتجربة فريدة من نوعها، يصاب الجمل بالجنون ويقطع الأودية والوهاد والوديان، ويتعلق به "لوخيد" مستمبها حتى لا يضيعه، مما يؤدي به إلى حالات متكررة من فقدان الوعي. في هذه التجربة يمرّ الجمل أولاً بموت رمزي وفقدان للوعي، في حين يبقى "لوخيد" محتفظاً بوعيه، «المهري يفتح العرق والزبد والصديد والدم. النار تغلي في جوفه، فيزداد جنونا، ويطير في الهواء، أمام عينيه حجاب. طار العقل وحلّ العماء، سادت الظلمات، وفقد الإحساس بالزمن وبالأشياء. لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف ساكنا في الموضع. لم يعد يحس بجسمه، بنفسه، بأطرافه. الألم لكل الأطراف، لكل الإحساس. الألم لكل الألم. فمات الجسد، ومات الإحساس، ولم يبق إلا الجنون في الرأس. قطع وادي السدر، وصعد مرتفعا لخر». (1) فمن يتكلم هنا؟ ومن يدري؟ وأوضح أنه صوت السارد لكنها رؤية لوخيد المعلق بجسم الأبلق، وإذا ما استحصرننا معرفة سابقة بتماهي لوخيد مع أبنته بدا لنا أقرب، اعتبار لوخيد يصف حاله وهو يلهث ويسفح العرق، والدم ويسيل من أطرافه في مطاردة الحيوان، تؤكد ذلك اللغة التقريرية والجازمة التي تصنع الملفوظ على غرار ما تنتجه بعض الأوصاف وكثير من التعبيرات: النار تغلي في جوفه، أمام عينيه حجاب، طار العقل وحلّ العماء، سادت الظلمات، فقد الإحساس.. لا يدري ما إذا كان يجري أم يقف.. لم يعد يحس بجسمه.. الألم لكل الأطراف.. إن السارد لا يقول هذا إلا ما يراه

ملفوظ يتراوح فيه منظوران: منظور لمراقبة لوخيد ومرآفته في سفره إلى النصب الوثني، ومنظور آخر يعرف ما بداخله الوالد في مكان آخر، وما يخطط للقيام به في زمان آخر، في الجملتين الأولتين يصف الراوي "لوخيد" من الخارج، وفي الجمل التالية لهما يستبطن وعي أبيه من الداخل، وهذا شيء يجهله "لوخيد" نفسه. يستطيع الراوي إذن، التنقل من منظور إلى آخر في كل مرة "لأنك فهو في مثل هذه المقاطع الراوي التقليدي العليم الذي يظهر في الأعمال الكلاسيكية" (1).

غير أن "لوخيد" ليس الشخصية الرئيسية الوحيدة في النص، بل هناك الأبلق وهو حيوان أعجم. فكيف يكون له صوت؟ الكلمة الوحيدة التي يتقنها هذا الحيوان هي "أو.ع.ع.ع..." وهي كلمة بلا لغة، وصوت بلا معنى، لكنها قادرة على إيصال معاني للغة كلها:

«بمضغ الرسن في عذوه المسعيد: أو.ع.ع.ع...» (2)، «بجبهه في بدم.و.ع.ع.ع...» (3) «في بعض الأحيان يشككي في بؤس: أو.ع.ع.ع...» (4)، «يلع اللقمة ورفض الاقتراح: أ.ع.ع...» (5)، «لحظتها سمع الهواء الأليم: أ.أ.أ.ع.ع...» (6)، «عادت الاستغاثة تشق سكون الصحراء: أ.أ.أ.ع.ع...» (7). وهكذا يكتسب هذا الصوت اليتيم الذي لا معنى له، في الأصل، في كل مرة معنى جديدا، ففيه الشكوى والقبول والاحتجاج والندم والاستغاثة.. إن الاتصال هنا لا يتم بواسطة اللغة بقدر ما يتم من خلال استبطان وعي الحيوان. صحيح أنه حيوان أخرس لا صوت له، شهور وهو يتألم ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو

سعيد فطحي، فترجع السابق، ص 72

- 3 الرواية، ص 14
- 1 الرواية، ص 12
- 4 الرواية، ص 26
- 5 الرواية، ص 91
- 6 الرواية، ص 111
- 7 الرواية، ص 158

يوجد إذن تقاليد واضح في فقدان الوعي، يفقد الجمل وعيه بينما يظل "أوخيد" صاحبا، ثم يغيب "أوخيد" عن الوعي حين يصحو الجمل، كلاهما إذن بحاجة إلى الآخر "أوخيد" بحاجة إلى الألق ليحفظ برويته، والألق بحاجة إلى أوخيد ليعيره صوته، ولأن السارد يعرف أن الجمل أخرس، فإنه يريد أن يبقى على وعي أوخيد مهما كان الثمن ليقول ما يراه: «استرد وعيه، فحركه رجله دون أن يتخلى عن الدليل. سحبه وراءه في خطوات شامسة»⁽²⁾، «نام كأنه فقد الوعي برغم أنه يعرف إذن أنه لم يفقد الوعي»⁽³⁾، «غابت عيناه في الأفق الأبدى»⁽⁴⁾، «وجد نفسه في برزخ بين الوعي والغيب»⁽⁵⁾، يصير السارد بهذه الملفوظات على انقاء أوخيد محققا بوعيه، حتى لا ينقطع السرد. ففي هزات فقدان الوعي المتناوبة بينهما، إنما أن يستك البطلان في وقت واحد، فينقطع السرد، أو يظل أحدهما صاحبا لينبئ صوت الآخر ورويته للأحداث. ولا يوجد خيار آخر. ويظل الجمل أخرس وبلا صوت مبر بحاجة إلى وعي أوخيد لأنه لا يستطيع أن يلوب عنه في مرد الأحداث. ولعل مما له دلالة في هذا السياق أن أغلب النصوص الرواية الخاصة بسرد وقائع هذه التجربة تنتهي بالظلمات التي تستولي على المشهد في إشارة إلى غياب أوخيد عن وعي، غير أنه غياب مبرز لأنه يأتي في آخر القسم، وعند انقطاع الكلام. هذه الممارسة الدقيقة بين الصوت والرؤية عند الجمل والإنسان، تجعل "التبر" واحدة من أهم الروايات العربية التي يتحول فيها الحيوان إلى شخصية إنسانية قادرة على الاتصال والتوصيل بلا لغة وتوزيع وجهة النظر في الرواية على أصوات متعددة.

أوخيد وليس هو. إن صوته ليس إلا نقلا لما يفكر ويشعر به ويقول في داخله أوخيد الذي يشعر أكثر من السارد ومن غيره بما يحس به الألق. ولا ينطبق هذا على رسم صورة الألق فقط بل حتى على ما يبدو استنتاجا من السارد، فهو حين يقول «إذا أظلت منه الآن وهو في قمة جنونه فلن يدركه إلى الأبد»⁽²⁾ نشعر أن "أوخيد" هو الذي يتكلم وليس السارد. إذ السارد هنا لا يفعل أكثر من التعبير عما يشعر به "أوخيد"، بدليل أنه لا يناقش الفكرة، ويكتفي بطرح مجموعة من التساؤلات على عكس ما يحدث حين يصحو الجمل ويسترد وعيه ويأتي دور "أوخيد" ليغيب عن الوعي "ظل" يتقلب طويلا على الرمل من دون أن يمي أين هو ولا من هو. ويبدو أن شمس الأصيل هي التي أبطلتها بأشعتها لمعادن إليه الحياة. ولم يبق، لو هو اتفاق ولم يع. لو هو وعي ولم يعرف من ولا ماذا ولا أين ولا كيف. ظل مسطحا على بطنه ولا يحس بشيء، لطراف مشلول أو مفصولة عن جسده»⁽³⁾ حيث تلف الرزية وعدم التيقن لغة الملفوظ، فلا شيء أكيد لأن "أوخيد" فاقد نوعيه والحيوان أخرس. فلم يجد السارد ما يعينه على نقل رؤية البطل إلا كلمات توحى بالجهل أكثر مما توحى بالمعرفة: "ينو"، لم يفق أو هو اتفاق ولم يع، "لو هو وعي ولم يعرف"، إن هذه العبارات تخبر عن مصدرها غير العارف بوضع الشخصية التي يصفها أو يتحدث عنها. إن السارد هنا، يتخلى عن مفهومه التقليدي الذي يجعله محيطا بكل شيء ويشارك في بناء مفهوم جديد يجعله لا يستغرق بوعيه وعي شخصيته، ذلك أن كلامه يرفض اليقين أو يشكك فيه على الأكل. إنه يستمد معرفته من معرفة شخصياته، فإذا ما غاب الوعي عن شخصياته ولم تعد تعرف شيئا عن وضعها بدا على لعته الشك والارتباك.

2 - الرواية، ص 40.

3 - الرواية، ص 45.

4 - الرواية، ص 47.

5 - الرواية، ص 49.

2 - الرواية، نص الصفحة

1 - الرواية، ص 41

الكتابة الساحرة .. مانعة صواعق!!

بقلم: نوار محمد

- الرجل الماطفي هو الذي يضحك وقلبه باك، ويفني ونفسه حزينة.
- الكلمة تقيم حرباً وتنشر السلام.. الكلمة سر المعنى، والمعنى سر الذات.. الكلمة قيمة ومسؤولية الكلمات التي نجدتها في الكتب هي ألغام صغيرة تحرك السكينة، وتفجر الوعي والذاكرة والتصرفات الكلمات نور أو نور النكتة الساحرة هي ثورة وتمرد فكري، إن اللغة ملك الجماعة والعميت بها وإفسادها كالعميت بمياه الوطن وغابات د مسعود بويو.
- حكمة من أقوال المفكر: ابحت عن الشيء الذي يجب أن نقوله، ثم قلناه بأقصى ما نستطيع في فكاة ومرح. (جورج بارناردشوب 1856-1950).
- إذا كان هناك من تراجع للثقافة في العالم العربي اليوم، فإنما بسبب الحالة السياسية للريرة في العالم العربي. (الطاهر بن جلون كاتب مغربي).
- في بداية القرن العشرين، تم الاعتراف بعلم نفس الضحك، وبات هذا الأخير يشغل حيزاً من الرسائل الفلسفية، حتى أن عالم النفس الشهير "سيجموند فرويد" نفسه أشار إلى فوائده. واليوم، عندما يضع العلماء الخطوط الأولى لفسيولوجية الضحك، فإنهم لا يعرفون له نتائج إيجابية فحسب، بل وعددا من الميراثات العلاجية أيضاً.
- لقد كنت أظن أن علامات الثقافة الحقيقية تتمثل في الاهتمام بالكتب الجادة ذات الموضوعات الصعبة وحدها، وترك ما دونها من الكتب التي تدح في باب الملو والتسلية تبسطة وكان من نتيجته ذلك توهمي أن الكتابة السخوة هزل واضعة للوقت، واستفصام من القيمة. فلا يليق بي أن أسلم نفسي إلى هذه الأمور التي تصفني اجتماعي وثقافيا في خامة السطحين والمستعثرين والسحامين والباحثين عن التوافه ودوناعي لمرح الرحيص، والابتهاج الاصطناعي اصالح للاستهلاك السريع فقط. والبعيد عن سيكولوجية الضحك ونظرة العلماء الجادة إليه، وبأنه شيء حي يفرض معاملته بما تستحقه الحياة من احترام.
- بعد إتمام الكتاب الذي ألفته حول الضحك في العملية التربوية، وعنوانه "المعلم المربي وثقافة الضحك" اعتقد كثير من الأصدقاء والزملاء أنني أصبحت فارس الأدب الساحر، وكأنه أدب يمتاز بالسهولة واللين والنعمه مع أنه أدب صعب لا يتقنه إلا نذرة من المؤهوبين في هذا المجال. لو قارنا بين الأدب الجاد وهذا الأدب لوجدنا الفرق كبيراً، فممكن ذكر الآلاف من الأدباء في العلم يكتبون أدباً صارماً وجاداً، والقلّة القليلة يدورون في فلك أدب السخرية والضحك والتنكيت والتفريج. فإضحاك الناس ليس سهلاً والدليل على وجود أزمة حادة للنص الكوميدي في الأدب والإداعة والمسرح والتلفزيون والسينما ليس الأدب الساحر مجرد "تنكيت" أو "تفريج"، وإنما يتأتى من واقع اجتماعي وثقافي وسياسي مركب يحتمل في طياته الكثير من الحزم والجدية والتعقيد، الأمر الذي جعل للسخرية مكانة برديفة. ذات وزن مؤثر، تحظى بإقبال منقطع النظير فالأدب الساحر كما يراه - أحد الأدباء - يجب أن يكون بياناً سرياً بين الكاتب والقارئ. بين الهم والضحكة، بين الوجد وصاحبه، بين القلم والمخافة الخ.
- فالكتابة الساحرة مانعة صواعق ضد الانهيار النفسي ويقول فولتير: «السخرية محاولة لتفادي الانتحار أو الجنون». الكتابة الساحرة.. رقص على حافة الألم. وبالسخرية يتحول الألم إلى ضوء السخرية قيود الكادحين،

والضحك دخانهم المجاسي عرف أحد فطاحلة أدب السخرية بأنها تعكس صورة الواقع بجماله وقبحه. ولكن بأسلوب مختلف عن الكتابة العادية. يقول محمد صادق دياب إن الكتابة الساخرة جادة جدا وذات هدف "واشترج" مجرد «طق حنك» أو طق قلم، لا يحمل هما ولا غاية الكاتب الساخر طبع وفطرة وتلقائية، والتويرج طبع وصنعة وتكلف الكتابة الساخرة خلق وإبداع وإبهار. والتويرج تقليد وإتباع وإجتراح ويقول أديب آخر إن التويرج سطحية وإبدال، والسخرية عمق. والكتابة الساخرة توظيف ذكي للكلمة. لا يأخذ تأشيرة دخول أو خروج من أحد. إنه يذهب مباشرة إلى غايته إن الكلمة أمانة فاللغة العربية معروفة في بلاغة لفظها وعمق تأثيرها وسعة مفرداتها. ويقول الكاتب الجزائري المعترّب عمار لحوّس «أعتمد في رواياتي على الكوميديا السوداء، لوصف وفهم الواقع الذي أعيش فيه هذا النوع من الكوميدي لا يهدف إلى الترفيه وإنما يضحك ويهكي. عملا بالمثل القائل - شر البلية ما يضحك - عدت شرعت في دراسة الفلسفة في جامعة الجزائر بداية التسعينيات كنت اعتقد أن العقل سيعطيني من الإجابة عن الأسئلة الكثيرة المتعلقة بالمجتمع الجزائري، لكنني كنت مخطئا وهاهنا. اخترت كتابة الرواية تحديدا لأنها تنتج بي جالا أوسع للتفكير والتحكم، وطرح الأسئلة المزعجة. الكتابة الساخرة هي سلاح الشعب الضعيف في مواجهة الغاشم وهي سلاح قتل ضد الفساد. وهي سيف يعمد الأشياء إلى حجوها الطبيعية السخرية سلاح من لا سلاح له وهراوة في يد الضعيف

• ونحن القامات الأدبية الرفيعة التي شغلت العاس بدب السحر في كتابه (رسالة التبريع والتدوير التي تفتن الجاحظ في صياغتها الساخرة وكذا رائحته البهلا» وتوارد «الحاظ التي يسخر فيها اجتماعيا وفكريا وسياسيا وصولا إلى عصر العباسي). ولا ننسى العديد منهم في عهد العباسي وهم كما بنى محمد ثانوي، ومحمود السعداوي. وتوفيق الحكيم، وإبراهيم عبد القادر المازني، والفريد فرج وعصام كندشي وأحمد رجب. والكاتب الجزائري أحمد رضا حوحو. والعديد من الصحفيين لمبدعين الجزائريين الذين بدعوا في مجال المدالة الصحفية الساخرة !! فالسخرية هي أعلى مراتب الجدية والضحكة المرّة هي التي ترحم من قلب حزين ينظر إلى العد بعين أكثر أملا

• يعتقد صاحب مجموعة «برج التيس» أن أي كاتب جاد يقمّن اللجوء إلى السخرية للتعبير عن وجه نظره. لأن السخرية مادة شعبية مقبولة من جميع الفئات والشرائح والطبقات الاجتماعية، ولأن المتلقي للكتابة الساخرة يتقبل وجهات نظر الكاتب الساخر دون محاسبة أو نقاش. ولأن الساخر يفتح قلب القارئ أولا وقد يدفعه بلاسواء فالكتابة الساخرة أفضل طريقة لنقل وجهة النظر، والتأثير في الآخرين، ولهذا يلجأ إليها أي كاتب قادر على استخدام لسخرية أسلوب. وآخر تعريف أن الكاتب الساخر ناطق إعلامي باسم الشعب وجمهوره الشعب كله. الفني والتعبير، العامل والعالم، المثقف والجاهل. كل من هؤلاء يرغب في تخفيف حدة الأيام والضحك والسخرية من الواقع الذي ردت صعوبة التغلب عليه ومعاشته، بل إنه أحيانا تختلف طريقة تلقي القارئ للنص، فمن الممكن أن يطرح الكاتب مثالا الساخر على عدة مستويات لتلتي فيبتسم منعدم الثقافة على النكتة، ويضحك متوسط الثقافة على التشبيه، ويقهقه المثقف على الرمز

• يعتبر الكاتب أمين الزاوي في مقاله «أفوس» أنه أمام ظاهرة الكوميدي عبد القادر السيكتوريما نسجه من قوة النكتة التي تنجر العالم ضحكا، شعر بأن مثل هذه الحالة الثقافية الفنية الرجوعية، تؤكد ولادة وعي اجتماعي وسياسي جديد في جزائر ما بعد المرحلة الدموية إن الشعب الذي ينتج فن النكتة وينتج الفرجة من خلال المكنة هو شعب واع، وأعتقد أن ظاهرة عبد القادر السيكتوري هي علامة من علامات الوعي الاجتماعي الجديد في الجزائر الجديدة

• تعاريف ساخرة

- بقرتان وخمسة تعاريف، هو ما يفسر به الشعب السويدي البسيط بعض المذاهب الكبرى.
- الاشتراكية: لك بقرتان فتتنازل عن إحداها لجارك...!!
- الشيوعية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة وتمطيك لينا...!!
- النازية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة وتدمك...!!
- الرأسمالية: لك بقرتان فتبيع إحداها لتشتري ثورا...!!
- الديمقراطية: لك بقرتان فتأخذهما الدولة لتذبح إحداها وتجمع لبن الأخرى
- لتسكبه في البالوعة...!!
- الفكاكة والسخرية في كتابات توفيق الحكيم:
- لماذا يكتب توفيق الحكيم؟ يقول: (أنا لا أكتب إلا لهدف واحد هو دفع القارئ للتفكير وبعد ذلك كتاب...!)

اهتد أن أعمالي غير مجدية)

- أغلب الزوجات يحفظن الحكمة القائلة: «إن أقرب طريق إلى قلب الزوج معدته». وكل زوجة بالبطع تريد دائما الاستيلاء على قلب زوجها. لأن قلب الزوج هو أقرب طريق إلى جيبه! وهناك دائما علاقة وثيقة بين فتح القلب وفتح المحفظة. كد أن فتح المحفظة يفتح للمرأة شارع الشانزلي! وتخرج بذلك من الطعام إلى الكساء، ويتغير موضوعنا من الطعام لكن لم إلى الكساء لكن زوجة، وكب امرأة يفتقرن بالاناقة، والألفة تحكمهما الوضوء، والموصة هي - والمعياذ بالله - الدكتور الذي لا يناقش، وصحته في آخر الأمر جيب الرجل لا يوجد كاتب سحر أو ممثل سحر بل عمر سحر أو أدب سحر، وهو ما يصحك بعد هذا سكي. ويرى البعض من الأدباء أن الأدب السحر يتفدى على أوضاع المجتمع المزرية ناهلا منها أحدا نصح أو توسع تحت الضوء لتبدو مصحكة ومرة
- وزبدة القول، فالكتابة اساحرة بطمي عليها حس السخرية والتندر والصحك وتعمل إلى رصد وتحليل الجانب المأساوي للظاهرة، وهي فن يعتمد على التكثيف والاختزال ولا يحتاج إلى لغة فخمة. فالكوميديا نص مبني على فكرة قبل أن تكون أداء، عندما ترغب في شيء، فإن العالم كله يتواطأ معك لكي تحققه. المساعدة كرة نجري وردها، مادامت تجري، وندفعها بعيدا عن أقدامنا حين تقف. وقل لي ما الذي يصحك أقل لك من أنت. !!

● مراجع:

- - نوار محمد - المعلم العربي وثقافة الضحك - مطبعة دركي الوادي أكتوبر 2003 ط1
- - مدكرة لطالب غريب أحمد هواتية لنيل شهادة الماجستير في الصانعات - النكتة في كتاب ألوان بلا تلوس بلاستد محمد الأخضر الساسي - معهد الآداب واللغات - المركز الجامعي بسوق أفراس - السنة الجامعية 2007/ 2008
- - يوعلي بدين - بيان الحد بين الجد والهزل (دراسة في أدب النكتة)، الانترنيت ط1 1996
- - هيرت أ شيلتر - الملاهيون بالنعول - عالم المعرفة - العدد 243 سنة 1999 الكويت
- - المجلة العربية - مجلة الثقافة العربية - الرقم 402 - المملكة العربية السعودية
- - جانفي 2010م
- - توفيق الحكيم - طعام الفم والروح والعقل - دار المعارف بالقاهرة

سحر المكان

(قراءة في قصيدة أغنية إلى تاعيت * للشاعر اسطمبول ناصر)

د. بركة بوشيبة

جامعة بشار الجزائر

جغرافية سمع الواقع بما فيه بل هو تاريخ الشعوب وحضارتها، وهو صراع وتجارب إنسانية تتفرد بخصائص المرحلة والمكان، ولو كان محليا، فهو يمتلك تاريخا وراثا إنسانيا عربيا، ولا سيما هذا الوسط الصحراوي الذي اعتمد في ثقافته على الشفوية البسيطة التي وامت طابعه الصحراوي المتشعب.

وإن أهمية المكان في الشعر لا تقل عن أهميته في غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، لأنه يشكل ظاهرة إبداعية وتوليدية، يحرك هواجس الشاعر ويضد معان منسجمة مع طبيعة ذلك المكان لصلته الوثيقة به (الشاعر) وممارسته سلطنة على مشاعره وأحاسيسه، فويلها بأجوائه سلبا وإيجابا، فتأتي الأحاسيس مفرعة بظلال ذلك المكان، وأن استنساخه، عند بعض النقاد، يعد أخذ مكملات النص الإبداعي، ذلك أن «استثمار شحنات المكان شيء ضروري في النص»³، وحين ينتقد للنص المكانية، فهو ينتقد خصوصيته وأصوليته⁴، ويصبح غير ذي قيمة.

والقارئ لهذا النص (أغنية إلى تاعيت)، الذي يمثل تجربة الشاعر الطويلة ومعايشته لفضاء المدينة واستحضاره لفضاء الصحراء، يدرك أن المكان كان أحد الزوائد المهمة لشعرية،

لحسب أن المهارة الشعرية قد تكون في قصيدة واحدة، كما تكون في مجموعة من القصائد، وهذه النظرة قد تتقاطع مع نظرة النقد العربي القديم الذي جعل من الكم الشعري والجودة أساس ترتيب الشاعر كما فعل ابن سلام في طبقاته.

وبعد اطلاعي على بعض أعمال الشاعر ناصر اسطمبول، تراءى لي أنه لم يسخ إلى الكم الشعري وتعدد الإصدارات، كغيره من الشعراء، دون النظر إلى السمات الفنية التي تُعد من مقومات النص الإبداعي، فمعا ما كان النص الشعري لا يكتب إلا على مكثات واقعية، في كثير من الحالات، لكن قراءته خارج الزمان والمكان تصبح غير مجدية على الرغم من ديمومة الإبداع الشعري، وأن «الشعر الجميل أدعى إلى النقد، كما أن الوجه الجميل يبعث الملاحظات على ما فيه من أتماش»¹.

ولعل ما دفعني إلى الوقوف على هذه القصيدة، هو اعتقادي بوجود علاقة أزلية بين المكان ونفسية الشاعر، منذ أن تغنى الشاعر العربي القديم بالأطلال ليسترجع المكان الذي ألفه، لا بوصفه مكانا منتهيا بل متحركا في وجدانه²، وبأن المكان لم يكن يوما ما مساحة

¹ - عبد الله البردوني رحلة في الشعر اليمني قديمه وحديثه، دار الفكر، دمشق ط5، 1995، ص: 28

² - عبده بدوي، الغربة المكانية في الشعر - مجلة علم الفكر الكويت (أبريل، مايو، يونيو) 1984، ص: 73

• - تاعيت: مدينة سياحية في الجنوب الغربي الجزائري، معروفة بكتباتها الرملية وولحاتها.

³ - عبد الإله الصلح، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الهلال، دمشق، 1990، ص: 63

⁴ - ينظر جماليات المكان، عاشور بشائر، ترجمة: غالب هلسا المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط5، 1984، ص: 06

وغولب)، (الذات الفردية والذات الجماعية) وتتطوي كلها تحت ثنائية (الحياة والموت)، وعبر تكرر الأفعال: (جئت، أتفتي) وعبر الثقافية المثيلة بحرف النون، وفق هتسة إيقاعية متميزة قال عنها عز الدين إسماعيل: «إن موسيقى الشعر لم تعد مجرد أصوات رنانة تروغ الأذن، بل أصبحت توقيعات نصية تبعث إلى صميم المتلقي لتَهز أصعاقه في هدوء ورفق»⁶.

حَتَّيْنِي عَنْ سُلْطَانٍ
تَذَرُ بِلُونِ الزَّمَانِ وَتَلَاوِي

الْوَشْمِ
وَأَحْلَامِ التُّنْمِ
عَنْ قِصَّةِ صَوْلَجَانِ ثَمَاهِي
بِلُونِ الرَّمْلِ وَمُعْطَلِ التَّكْوِينِ⁷

فلا ريب في تشظي هذه الذات وتمزقها عبر هذه الألفاظ (عطر الإنسان لون المرايا، وتلاوين الوشم، لون الرمل) وعبر تلك القيم الفورية التي لا تزال يحملها فتتمرد براحة نفسية تلطم برحلة البعد والعودة، فتخرجه من عالم الإنسان إلى العالم المتغير، إلى الانسجام بالتخيول وكشأن الرمل والقصور ومسالك الحسور والمانن بحثا عن القيم الضائعة⁸.

أُبْحَثُ عَنْ نَحْلَةٍ تَاهَتْ
فَرَجَعْتُ رِسْمَهَا فِي مَنَاقِبِ
النَّيْهِ
• • •

فَجَالَتْ بِي جُزْرى عَيْقِ الثَّمَانِي
وَمَوَاقِلِ الرُّكْبَانِ
• • •

⁶ - عز الدين إسماعيل: لشعر العربي المعاصر، قصائد وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، دمشق، ط3، ص: 66

⁷ - أسطونول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي 2006

⁸ - أسطونول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر، الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي 2006

والمساهمة في الكشف عن ملامحه وأحاسيسه عبر عالمه المادي الذي يعبر عن تشظي ذاته في واقعها من خلال تذكُّار ماضيها، وعبر مظاهر القلق والغربة في عالمها المادي (المدينة) والبحث عما يرمعها عبر رحلتها في الماضي للظفر بمقاصد هامة في مسالك الوجود وفي عوالم القصيدة، مستثمرة حركة الفعل الإنساني في النص حين ينتقل من الوجود وحركة العالم إلى اللغة فيبتادلان حركة التشظي النابعة من البحث عن الالتئام والترميم، فيقول⁹:

يَا سَيِّدِي
جِئْتُ أَتَقَفِي وَقَعِ الْعَابِرِينَ
يَا رَمْلِيَّةَ التَّكْوِينِ
يَا وَصَاءَةَ التَّلَوِينِ
جِئْتُ إِلَيْكَ مُزْدَنَا بِالْأَحْزَانِ
أَتَقَفِي وَقَعِ مِنْ دَانَا
وَيَأْتُوايَهُمْ عَطَرُ النَّاسِ

إنه إحساس بوقع المعاناة التي دفعت بالشاعر إلى البحث والتفتي، «وكلي المكان (تاغيت) قد جاء لتزجج الستار عن وظيفة الشعر والكشف عن حالة الشعور بوقع التشظي والتشرذم الذي لحق به أثناء إقامته بالمدينة، وهو ما أصبح عنه الإعلان (جئت، أتفتي) المفعمان بالمكابدة والغربة والقلق والحنين إلى الماضي فصرح بما كان يخفيه من معاناة، بعد تطواف طويل عبر الأيام والسنين داخل سباح المدينة التي غرق في أوحالها، وحاول أن ينجو بأسراره من وقع حضارتها وهو يخفي الكثير من الرسائل في عالمه الأدبي بعيدا عن الخطاب المفسر الخالي من الجمال اللفظي.

وتتعمق الصلة الحميمة بين ذات الشاعر وقضاءات المكان بواسطة الضمائر المتصلة في (جئت- أتفتي- بانوا) فيصدر عنها جملة من التناثبات المتضادة (جئت، بانوا)، (حضور

⁹ - أسطونول ناصر: أغية إلى تاغيت، مجلة الأثر، الجزائر، العدد: 707، تاريخ: 09 ماي 2006

متجانسة بين الإبداع واللغة، فوضع الفعل الشعري أمام المتلقي مشوباً بشيء من الخفاء، فازدانت جاذبيته بموروثه الحضاري، وبفعل الواقع المؤسّطر بلون تربيته فتولدت اللوحة الشعرية محملة بما تملّوي عليه الصور من نَقل الماضي:

(قِصَّةُ صَوْلَجَانِ ثَمَانِي بُلُونِ الرُّمْلِ وَمُطَلَقِ
الْأَكْرَانِ،

مَسْلُكًا يَسْقُطُ اللَّوْزُ، فَصَرْفُكَ الْحَاكِي،
صَدَحَ الطُّيُولُ وَسَمَرَ الْعَبِيدُ وَتَوَلَّى الْخِلْمَانِ،
نَحْلَةً نَاهَتْ فِي مَنَاطِلِهِ النُّوْمِ)

في هذه التجربة التي ظل فيها الشاعر متمسكاً وحارساً لظلال بنية لغوية لم يبرح حدود الممكن في أبجديته اللغوية، وهو ما أتاح له المرور إلى أبعد الأغوار منالاً ومنعة في الوجدان والذاكرة¹⁰:

مَا عَيْتَكَ مِثْلَ مَيْدُونَا
إِذْ كَانَتُنِ الْوَحْيَ حَجَرُنَا
وَأَوْنَتُنَا نَحْصِنُ الْأَحْزَانِ

وَبِحَبْلِكَ لِمَاءَ الرُّمْلِ لَصْمَعُ
السَّوَادِ الْبَالِيغِ
وَتِلْكَ الْأَلْوَابُ وَمَا تُعْرَجُ عَلَيْهَا
مِنْ لَازِبٍ مِنْ صَلْصَالِ الْأَوْدِيَةِ

وفي فضاءات هذا البطح حاول الشاعر إعادة تشكيل الآخر عبر الأنا الفاعلة والمنفصلة مع ماضيتها في لغة تتزاح مواقعها بين المبدع والمتلقي رغبة في التميز والانتشار والحضور، وبهذا الفعل الشعري استطاع أن يلمس التشكيل اللغوي غير المؤسس معرفياً وفنياً:

كَيْفَ نَاهَتْ رُؤَاكَ
وَأَلَّتِ الْعَارِفُ الْوَارِفُ
وَلَمْ تُعَانِ

وَتَرَمَلْتُ صَمْتُ الْكُتَّابِ
وَرَمَقْتُ صَعْدَةَ عَقِي الْقُصُورِ
وَمَسَالِكَ الْجُسُورِ

وَتَهْنِئَةُ الْمَانِينِ وَهِيَ تَلْتَجِفُ سِخْرَ الْإِنْسَانِ.

لقد وضع مغامرته الخاصة، المكتشفة من خلال النص، في إطار من تصوره الخاص للواقع معبراً عنه بالرمز والمواراة ولغة الحس، وبأبجدية خاصة به وبواقعه، وتصور الكون من حوله، بعيداً عن الأطر التقليدية التي أحكمت القيود حول كل فعل تحرري.

ويظل هذا النص الشعري وحده يتحمل صرح الذكريات العتيقة، ويفتح نوافذ عديدة متقاربة تفصح مجال الولوج إلى عالم الماضي ليستحضر أبعاده المرئية واللامرئية⁹.

حَذِيثِي عَنْ سُلْطَانِ

تَنْتَرُ بُلُونِ الْعَرَايَا وَتَلَاوِي
الْوُثُومِ

وَأَحْلَامِ السُّدُنِ
وَعَنْ قِصَّةِ صَوْلَجَانِ ثَمَانِي
بُلُونِ الرُّمْلِ وَمُطَلَقِ الْأَكْرَانِ

جَدْتُ إِلَيْكَ مِنْ بَعِيدٍ أَنْتَرَى
مَسْلُكًا يَسْقُطُ اللَّوْزُ وَمَوْلَا
إِلَى مَا تَجَلَّى مِنْ قُدْحِ
الْقِسْرِ بِنَانِ

اتَّقَى صَدَحَ الطُّيُولِ وَسَمَرَ
الْعَبِيدِ وَتَوَلَّى الْخِلْمَانِ
فَجَالَتْ بِي ذِكْرِي عِيقُ الشَّائِي
وَمَوَاوِيلُ الرِّجَالِ بِنَانِ

فمن حيث بناء النص المعماري يولجنا بتشكيل لغوي عجيب مشحون بقوة الدفق التلقائي وهو ما شكل معلماً من معالم التجربة الشعرية عند الشاعر، وسمح له بخلق ثنائية

¹⁰ - فسطيول ناصر: أغية في تاغيت، مجلة الأثر الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي 2006

⁹ - المصدر نفسه والصفحة نفسها.

فجاءت القصيدة منبلة بالزمان والمكان
المحتويين على خلاصة التفاعل بين الإنسان
ومجتمعه «مُشانه في هذا، شأن أي نتاج
اجتماعي آخر يحمل جزءاً من أخلاقيات وأفكار
ووعي ساكنيه»¹³، وقد يكون للمحيط الذي نشأ
فيه أثر عميق انعكس على هذه التجربة الأدبية.

ولعل في توظيفه البعد الزمكاني في هذه
القصيدة، هو حرصه على استجلاء أثر
الإنسانية فيه حين غابت في المدينة من خلال
مغامرات الإنسان البدائية الأولى وغمسه في
رمال الصحراء بذاكرته، جعلنا نستحضر معه
الكثير من التجارب الإنسانية العظيمة التي
تلاشت وبهتت، ويسمى هو اليوم إلى تخليدها
على المستوى الفني، باعتبار الفن هو وعاء
الخلود للأمم والشعوب الذي يحفظ بعض
ملائحتها وتجاربها ونضالها وتحدياتها أمام
الفناء موازاة بالأمم الأخرى، وحين قال¹⁴:

انْقَلَبِي صَدْحَ الْعُيُولِ وَسُمُرِ
النُّودِ وَتَوَثَّبَ الْفُلْمانِ
فَجَالَتْ بِي ذِكْرَى عَيْقِ الثَّنايِ
وَمَوْلِيلِ الرُّكبانِ

كانت إرادته بذاء معمار شامخ من لغة
الشعر والأساطير الشعبية والأهازيج والمواويل
والأوراد الغامضة لترميم جميع الثغرات
المفجعة، ولتقريب السوداء في حضائه، وفي
الصفحات التي يحتويها كتاب التاريخ العلمي
بأخبار المعارك والصراخ، فحرص على رصد
التجربة الإنسانية العميقة والمؤثرة التي عاشها
الإنسان في هذه الصحراء، ولعله وجد هناك
ثراء في ذلك الحيز الذي كان يرى فيه الأصالة
والتجذر، ورفضاً لاستقبال الجديد.

رَسَمَ مِنْ مَرُوءِ
وَبَيْنَهُمْ جَدُّكَ الْأَسْمُرُ الْمُعَمَّرُ
كَانَ طَيِّبًا
مِثْلَ عَرَاجِينِ الثُّمَرِ
يَقْطُرُ خِلالَ كَالْتَشُقِ
كَالْحُسْنَاءِ

حين يتلو عليهم أوزار المساء
وفي عيش الصَّبْحِ يَتَوَثَّبُ
صَوْتُهُ كَالْحُسْنَاءِ¹⁵

وبهذه الاستراحة المؤقتة للزمن التي تحول
علماها إلى ترميم مؤسطر أمام الهزائم
والانهيارات التي ألمت بالشاعر في المدينة،
استطاع تحميل النص الشعري مازق وهولجس
تداعيات تلك الصور التي تحمل كثيرًا من القيم
التواصلية الموحية بوضوح الدلالات¹⁶:

جِئْتُ إِلَيْكَ مُرَدَّنًا بِالْأَخْزَانِ
لِنَقْفَى وَقَعَ مِنْ سَالُوا
وَبَاتُوا بِهِمْ عَطَرُ الْإِنْسَانِ
وَقَفْتُ أَمَامَ قَصْرِكَ
الْحَاكِي
مُدْشَخًا بِالْأَشْجَالِ

ما عَيْنَاكَ مِثْلَ مِيدُونَا
أَوْ كَالْمَدْنِ الَّتِي حَجَرْنَا
وَأَوْزَنَّا غُصَصَ الْأَخْزَانِ

لم يكتشف الشاعر هذا العالم الجديد بشكل
مفاجئ بل هو (حضور الغياب) تذكُّر لماضٍ
بعيد عاش بعضها منه، حينما كانت أبيات الشعر
تهيم حوله وترافقه في كل مرحلة من مراحل
العمر، تتفاوت في التركيبية النفسية والتحديات
التي تحملها بعودته إلى المغامرة الإنسانية
الكبرى، وتحديه لكثير من الأسئلة المسكوت
عنها، لإعادة صياغتها بشكل تتجاوز فيه الآخر
وتُبْدِغ فيه من جديد.

¹³ - ياسين ناصر: الرواية والمكان، ورقة الثقافة
والإعلام، بغداد، 1986، ص: 16

¹⁴ - سبطوني ناصر: أغنية إلى تاغيت، مجلة الأثر
الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي 2006

¹⁵ - المصدر نفسه والمصححة نفسها

¹⁶ - سبطوني ناصر: أغنية إلى تاغيت مجلة الأثر
الجزائر، العدد 707، تاريخ: 09 ماي 2006

¹⁷ - المصدر نفسه والمصححة نفسها

فيظل تواجدهم دوماً على الهوامش والأطراف ولا يستطيعون الوصول إلى عمق المجتمع وتركيبته الطبقة التي تتوجس لاختلال ثرائيتها، ويظنون محاصرين بوصمة غربتهم وغرابتهم عن مألوف (الصحراء، المدينة).

إنه تعبير عن تجربة إنسانية نادرة، عاجزة عن الانتماء على الرغم مما تحمله من ثقافة مزدوجة، الصحراء للمدينة، فأوسع هذا المزيج رؤيته، فالترمز موقف الحباد والتخلي عن الأحكام المسبقة، وأصبح في هذا المكان المحاد قادراً على الرصد والتأمل، وعلى الوصول إلى اللواحي الإنسانية التي ترافق الغربة والغربة.

كان هذا الركام من الأحداث يثقل كاهل الشاعر، لذا كانت رموز الحق والخير والجمال صحراوية، أي بؤوية، نسجت بايد عرفت البساطة والسماح وحتى حين كتب عنها الأدباء في كل الأعمال الفنية، لم يفرجوا عن نمطية أهل الصحراء وما عرفوا به من فضيلة ومروعة.

إصابت

- 1- عبد الله اليردوني رحلة في الشعر اليمني القديم وحديثه، دار الفكر، دمشق، ط 5، 1995
- 2- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنية، دار الفكر العربي، دمشق، ط 3
- 3- عبد الله الصانع، دلالة المكان في قصيدة النثر، دار الهلال، دمشق، 1990
- 4- جماليات المكان، غاسقون باشلار، ترجمة: غالب طلس المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط 5، 1984
- 5- مجلة عالم الفكر الكويت (أبريل، مايو، يونيو) 1984
- 6- مجلة الأثر، الجزائر، العدد: 707، تاريخ: 09 ماي 2006.

أما في المكان الآخر - المدينة - الذي فرض عليه التخلي عن ذاكرته الصحراوية القديمة، أو على الأقل الاعتماد عنها إلى أقصى حد، ومن ثم الانخراط في بيئة جديدة لها شروطها وقواعدها وطقوسها الخاصة، فإن تركيبته النفسية كانت عاجزة عن التألف مع شروطها، ومن ثم ظهرت تلك التجربة الإنسانية الفريدة من نوعها للشاعر ضمن المازق الوجودي الذي يلوح له بسراب النجاة ورجلاء منغرزتان في رمال الصحراء.

ومع ذلك لم يتصل من ماضيه - الذي كان ينحصر في الثقافة الشفوية المنبثقة من ذاكرة شعبية مليئة بالخيال، والسحر، والمخاوف الماورائية التي وظفت بأشكال مختلفة لا تتجاوز أدوارها القديمة الموسومة بالخير مرة وبالشّر أخرى - في مجتمع تقطع عن هذا الماضي ولم يعد يستعيد إلا بالذكرى، وأصبح يجنح إلى علف الإقناع، فكشف حتى موهوب ثقافة طبية قائم ماضيها في الخاصية مقلد تكنولوجيا قادرة على كشف الجزئيات ومحاولة تكويرها إنتاجاً فنياً غير قابل للصهر¹⁵.

وقفتُ نصباً بابلو العالي

وقفتُ أمام قصرِكَ

الحاكمي

انقضى صدحُ الطبول ومنمّر

الغيد وثوبُ الغلمان

• • •

وقفتُ أمام قصرِكَ العالي

فجالتُ بي ذكرى عيق الشاي

ومواويل الركباني

كان هذا الشاعر كقادم غريب للمنطقة يحاصر بالشك والريبة خوف الاختلاط والامتزاج، وظل قصياً عند أسوار القصر، وهو القائلون الصحراوي الذي يخشاه لغرباء،

¹⁵ - اسطنبول ناصر: أغية إلى تاهوت، مجلة الأثر الجزائر، العدد: 707، تاريخ: 09 ماي 2006

جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي تعود للجزائر عمر عاشور يسجل هدفا في أم درمان

بقلم: إبراهيم قارعلي

يسر جمعية الجاحظية أن تقيم هذا الحفل التكريمي على شرف الأستاذ عمر عاشور الذي عاد إلينا من السودان الشقيق بجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي حيث افتتح المرتبة الأولى في مجال النقد الأدبي من بين خمسة وعشرين مشاركا أو منتقاسا من مختلف البلدان العربية، بل حتى من العرب المهاجرين في أستراليا وأمريكا.

وما يثلج الصدر، أن الأخ عمر عاشور هذا الناقد الجزائري الواعد قد تقدم على المصريين وما أدراك ما المصريون عندما يتعلق الأمر بالجوائز الأدبية العربية، كما تقدم أخونا عمر على السودانيين أنفسهم أهل المسابقة وأهل الروائي الطيب صالح. ويتوقع من الدعاية قال لي عمر: سجلت هدفا في أم درمان. وباسمي الخاص وباسم أعضاء المكتب الوطني للجمعية الثقافية الجاحظية وباسم جميع أعضائها ومتسببيها، يشرفني أن أقدم إلى الأخ عمر عاشور بأحر التهاني بمناسبة فوزه بجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتابي. وإذ نهنته بالمرتبة الأولى في مجال النقد الأدبي، ففي الحقيقة نهنت أنفسنا لأن الشاعر ابن الزيبان واحد من أعضاء أسرة الجاحظية، وبالتالي فإن الشرف يعود بالدرجة الأولى إلى هذه الجمعية الثقافية التي هي الدار الكبيرة لكل المتقنين والأدباء والمبدعين الجزائريين في مختلف حقول الفكر والمعرفة والإبداع.

الواقع، لست أدري ما أقول في مثل هذا الحدث الثقافي الهام، وهو بالفعل حدث مثمما يقول الإخوة الصحفيون، فلقد عرفنا الأخ عمر زميلا في مهنة المتاعب ماأنفك يتابع الشأن الثقافي بالتغطية الإخبارية والمقالات الأدبية والحوارات الصحفية. وما هو اليوم هو الذي يصنع هذا الحدث الثقافي المميز، بل إن الأخ عمر كان قبل ذلك ومن خلال المسؤوليات الإعلامية السامية التي تقلدها قد ساهم بكل قوة في تحريك الساحة الثقافية الوطنية وقد كان في كل مرة يترك بصماته واضحة في كل منبر إعلامي وليس مثل أولئك الذين يمرون مرور الكرام وحتى أولئك الذين يخلقون جعجة بلا طحين. وعلى العكس من ذلك أستطيع أن أؤكد أن الكاتب الصحفي والأستاذ الناقد والشاعر المبدع عمر عاشور يعد من رواد الإعلام الثقافي في الجزائر خاصة بعد الانفتاح الإعلامي الذي شهنته الجزائر، بل إنه من أبرز المؤسسين للمشهد الإعلامي بوجه عام، حتى أنه في كثيرا من المرات يعترف لي بكثير من المראה أنه قد تدم على السنوات التي ضيعها في الصحافة، وإن كنت أقاسم معه هذه المعاناة، فإني أقول له إن مثل هذه التضحيات الجسام لن تضيع سدى أو تذهب في مهب الريح، لأنه حتما سوف ينجلي الغبار الذي يعكر الجو الثقافي والإعلامي ويلوثه ويحجب الرؤية عن الجميع، ويومها فقط نعرف الأحصنة من غيرها.

يجب علي أن أعترف، أنني لست مؤهلاً للحديث أمام هذا الحدث، والمعصرة إن تطاولت وتحدثت أمامكم أيها الجمع للكرم عن الأستاذ عمر عاشور أو تحدثت أيضاً عن الدراسة النقدية التي فازت بالجائزة الأدبية أو تحدثت كذلك عن جائزة الطيب صالح العالمية للكتابة الإبداعية، أو تحدثت عن الروائي السوداني العربي العالمي الطيب صالح. وإن كنت لست ناقدًا، فأرجو أن يشفع لي في ذلك اهتمامي بالشأن الثقافي وعلاقتي الأخوية الحميمة التي تربطني بالأخ عمر عاشور.

لقد كانت الدراسة التي نال بها الأستاذ عمر عاشور جائزة الطيب صالح للكتابة الإبداعية تحت عنوان "البينة السردية عند الطيب صالح" وفي هذه الدراسة يعالج الناقد بناء أهم مكونين من مكونات النص السردية وهما الزمن والمكان، من خلال رواية "موسم الهجرة إلى الشمال"، وقد تم التركيز على الزمن والمكان لغرض منهجي، بغية تحقيق نتائج تطبيقية علمية، بعيداً عن العموميات التي لا تخدم المعرفة العلمية. ويشير الناقد عمر عاشور إلى أنه حين ظهر الأديب السوداني الطيب صالح وروايته "موسم الهجرة إلى الشمال"، فقد كان ظهورهما حدثاً فريداً في الحياة الأدبية، لم يتكرر كثيراً في تاريخ الأدب العربي الحديث، لكن الطيب صالح لم يزل -وخاصةً عندنا بالجزائر- من الدراسة الأكاديمية ما ناله الروائي نجيب محفوظ مثلاً، وهذا لأن الطيب صالح الذي درسنا بـ"نجلترا" وعمل بها مدة طويلة لم يحتك بالأساطير الثقافية العربية، لذلك لم يستند من الدعاية الإعلامية التي عادة ما تلعب دوراً مهماً في لفت انتباه النقاد والدارسين نحو الأدباء إضافة إلى العلاقة غير المريحة بينه وبين بعض الأنظمة السياسية بالسودان، بسبب المواقف والآراء التي يطرحها في أعماله الأدبية، خاصة في "موسم الهجرة إلى الشمال" التي قام فيها بتكسیر طابو الجنس، مما دفع الأنظمة السياسية، في الكثير من البلدان العربية، إلى حجب تدريس أعماله وخاصة رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" بالذات، وهي الرواية التي أخرجت الطيب صالح إلى الأضواء وجلبت له شهرة ثقافية واسعة، سواء بسبب الرؤية الجديدة التي عالج بها موضوع الصراع الحضاري الذي سبقه إلى معالجته عدة روائيين عرب أو لخروجها عما كان سائداً في الرواية العربية، من حيث بناء الشكل الفني.

ويعود اختيار الناقد الأستاذ عمر عاشور في هذه الدراسة لمنهج شكلائي، فلكونه نابع من أن المناهج البنائية، رغم استغراقها في التجريد العلمي، يمكن أن تسهم في تفسير الظاهرة الأدبية وتقديم إجابات تقنية حول بناء النص، ومعلوم أن بنية النص هي التي تعطيه جنسه، ومن خلالها يحكم عليه الناقد إن كان نصاً تقليدياً أو حديثاً، وذلك انطلاقاً من طرق البناء وتنويعاتها.

وقد قام الناقد بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول، تناول في الفصل الأول قضايا السرد بهدف عرض الخلفية النظرية للمنهج الشكلائي الذي قام بطبقته، حيث رأى أنه لا بد من استعراض المفاهيم التي سيتعامل معها، وذلك رغم أن السردية أصبحت علماً، إلا أن فوضى المصطلحات بسبب تعدد الترجمات من اللغات الأجنبية نحو العربية، وعدم دقتها أحياناً، يمكن القول أنها في أحيان كثيرة صارت تشوش مفاهيم هذا المنهج.

وقسم الناقد الفصل الأول إلى بابين، درس في الأول تقنيات بناء الزمن الروائي، حيث عالج فيه نظام الزمن ونظام السرد والتواتر السردى، وما بينها من علاقات، بهدف تحديد تقنيات توظيف الرواية للمفارقات الزمنية والإيقاعات السردية والعلاقات بين الوحدات الزمنية والمساحات النصية التي تشغلها، لأنه إذا كان الزمن هو الشخصية الرئيسية في الرواية، وأن الرواية هي الزمن كما يرى الناقد، فهذا معناه أن نظام الزمن ونظام السرد والمطلق الذي يحكم به الروائي هذين النظامين هو الذي يعطي للرواية هذه البنية أو تلك، أو بعبارة أخرى أن الروايات تتميز ببنائها الزمني.

أما في الباب الثاني من هذا الفصل فقام الناقد بدراسة تقنيات بناء المكان الروائي، وتطرق إلى الفرق بين المكان في الطبيعة (الواقع) والمكان في الرواية (اللغة) والتقاطعات التي يخلقها الروائي بينهما من أجل الإيهام بواقعية المكان الروائي الذي يبقى مكاناً متخيلاً تصنعه اللغة، كما تطرق إلى الأهمية التي أعطتها الرواية الحديثة للمكان مقارنة بالمكانة التي كانت تعطيها إياه الرواية الواقعية، فقد كان يعدّ عنصراً ثانوياً يعرضه الروائي في الافتتاحية، داخل مقاطع نصية معزولة، ليكون خلفية للأحداث، وهي المقاطع التي يمكن حفظها دون أن يؤثر ذلك على بنية الرواية، في حين أعطته الرواية الحديثة وظيفة بنائية، إذ صار موجّهاً للأحداث ومتحكماً فيها، وهو ما قاد الناقد إلى دراسة التقنيات التي تجعل من المكان داخل الرواية مكوناً سردياً يؤدي دوراً بنائياً وآخر دلالياً، وهذا من خلال البحث في الوصف باعتباره التقنيّة التي يتم بواسطتها عرض المكان والعلاقات التي صار يقيمها الوصف مع السرد، حيث لم يعد الوصف عنصراً تزيينياً داخل الرواية، بل صار عنصراً وظيفياً يتحكم أحياناً في العملية السردية ويوجهها، لأن ربط الوصف بالشخصية أثناء الحدث يختلف جذرياً عن الصورة الوصفية التي يعطيها السارد لمكان قبل أن يحدث فيه الحدث، وهذه الأهمية التي وضعت عليها الرواية الحديثة الوصف هي التي أعطت المكان هذه الوظيفة السردية الهامة، ومن هنا لم يعد عنصراً ثانوياً يأتي بعد الزمن.

أما في الفصل الثاني فقد قام الناقد بتحليل "البنية الزمنية في موسم الهجرة إلى الشمال"، مستهلاً بتحليل الافتتاحية كونها النقطة الزمنية التي تنبئ عليها البنية الزمنية للنص، مروراً بتحديد الإسرجاعات والاستباقات وأنواعها ووظائفها، ومنتهياً إلى دراسة مظاهر السرعة السردية من مشهد، إيجاز، وتوقف ثم قطع، مع تحليل المسافات الزمنية والمساحات النصية التي تغطيها، قصد تحديد الإيقاع السردى في موسم الهجرة إلى الشمال، كما بحث الناقد في التقنيات التي يلجأ إليها الروائي الطيب صالح في بناء المفارقات الزمنية، بما يجعلها تجيء ملتحمة بمستوى السرد الأولي، حتى لا تشوّش سير الأحداث وترابطها، وهو ما استدعى القيام بمسح إحصائي شامل للمفارقات الزمنية ومظاهر السرعة السردية والتوترات على مستوى الرواية كلها، وتبَيَّنَ هذا المسح في ملحق وضعته آخر البحث حفاظاً على التوازن بين الفصول. وفي الفصل الثالث والأخير الذي خصصه الناقد لتحليل "البنية المكانية في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، درس مكونات المكان من أشياء وأثاث وطبيعة وعمران، وحضورها من حيث الكم، وتقنيات وصفها، والوظائف البنائية التي تترتب على ذلك، وهو ما تطلّب من الناقد دراسة طرق الوصف

والوضعت السردفة للقاتمتن بالوصف فى هذه الرواية التى بلبتس فىها الوصف بالسرد لدرجة الالتحام، مما أدى إلى تشطئة المكان وعرضه مسرودا فى خطابت الشخصيات، مما يعنى أن وضعية السارد داخل السرد وداخل الحدث تتحكم فى حركفة السرد، لذلك كان هذا الفصل يبحث فى وظائف الوصف، بغبة تحديد علاقة المكان بالسرد والوشائج التى تربط بينهما، على مستوى كل من الزمن والوصف والشخصيات، ومن ثمة العلاقات المتعددة التى تربط المكان بالسرد وتجعل منه مكونا سرديا لا يقل أهمية عن المكونات السردفة الأخرى.

تنوزع جائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتائى على ثلاثة فروع، وهى الرواية والقصة القصيرة والنقد الأدبى، وتبلغ القفمة المائفة للأولى عشرة آلاف دولار والثانية ثمانية آلاف دولار والثالثة هى الأخرى ثمانية آلاف دولار.

يشترط فى الأعمال المقدمة لنيل الجوائز أن تكون الكتابة باللغة العربفة وألا يكون العمل قد قدم للمشاركة فى أية مسابقة أخرى، حيث يجب ألا تقل كلمات الرواية عن ثلاثن ألف كلمة والمجموعة القصصفة لا تقل عن ثلاث عشرة قصة قصيرة بينما تم تحديد موضوع جائزة النقد الأدبى فى كتابات الطيب صالح الإبداعفة وفقا للمعاير الفنية للنقد الأدبى.

ما بلفت الانتباه، أن هذه الجائزة الأدبفة قد استحدثتها شركة خاصة فى مجال الاتصالات الهاتففة وهى شركة زين وقد خصصت لها سنوفا مبلغ مائت ألف دولار. والسؤال الذى لا أرفد أن أطرحه، هو لماذا لا تحذو مؤسساتنا الإقتصادفة حذو الإخوة السودانففى فى هذا المجال، وللأسف فإن الجوائز الأدبفة فى الجزائر وإن وجدت فالجمعفات الثقاففة هى التى تتكفل بها من الناحفة المائفة والمعروف أن جمعفاتنا الثقاففة تعيش على المساعدات الرسمية وكم هى شحفة، أما شركاتنا التجارفة ومؤسساتنا الإقتصادفة فلا علاقة لها بالثقافة، بل إن ثقافتها الوحفدة هى الربح والربح السريع.

أنس من حقا أن نحلم بجائزة الطاهر وطار العالمية فى الكتابة الإبداعفة، فالممثل الشعبى الجزائرى بقول قلد ولا تحصد ومع ذلك، فإننا نحصد إخواننا السودانففى على مثل هذه الجائزة الأدبفة التى ىرىون من خلالها تخلفد روائفهم العالمف الكبفر الطفب صالح طفب الله ثراه، حيث لم تمض سنتان على رحلته حتى تم استحداث جائزة أدبفة عالمفة باسمه. كل ما أتمناه أن تحل الذكرى الأولى لرحفل الجزائرى الكبفر عسنا الطاهر وطار ونحن نرى مبلاد جائزة عالمفة أدبفة باسمه.

ما لفت انتباهى فى الختام، أن الأستاذ عمر عاشور قد أهدى دراسته إلى روح الروائى الطفب صالح وإلى روح البطل مصطفى سعفد الذى حارب الوهم لتنتصر للحقفة، كما توجه بالشكر إلى الدكتور عبد القادر بوزفدة بحر المعرفة الذى لن ينضب أبدا وإلى روح الخالد الدكتور أبو العفد دودو الذى تعلم منه أن التضحفة سبفل النجاح وإلى الأدبفة زهور ونسفى الأم التى لم تلده. وعليه فإنى أستسمح أفى عمر إن كنت بالنبافة عنه أهدى جائزته إلى روح صاحب المقام الزكفى الطاهر وطار وإلى روح المرحوم يوسف سبفى الذى احترق مثل الشمعة من أجل أولاده.